Fisher, Mark
Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos / Prólogo de Pablo Schanton - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
288 p.; 20 x 13 cm - (Futuros próximos; 15)

Traducción de Fernando Bruno
ISBN 978-987-1622-61-0

1. Ensayo Sociológico 2. Ensayo Político 3. Análisis Cultural I. Schanton, Pablo, prólogo II. Bruno, Fernando, trad. III. Título.
CDD 301

Título original: *Ghosts of my life. Writings on depression, hauntology and lost futures* (Zero Books)

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Julián Fernández Mouján
Corrección: Sofía Stel

MARK FISHER

LOS FANTASMAS DE MI VIDA

Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos

Traducción / Fernando Bruno
Prólogo / Pablo Schanton



ÍNDICE

NOTA A LA EDICIÓN

Los artículos que componen este libro fueron escritos por Mark Fisher a lo largo de más de diez años, y publicados originalmente en revistas, o bien como entradas de su blog *k-punk*. Debido al modo en que Fisher vinculaba lo personal con lo político y con la cultura pop, funcionan como una especie de biografía o diario personal en el que sus gustos, obsesiones y etapas vitales se ven proyectados. De ahí que cualquier modificación en el índice merezca ser especialmente justificada.

Comenzamos esa tarea de adaptación –que realizamos junto con Pablo Schanton– con su aprobación. Lamentablemente su muerte puso un fin a ese intercambio, o al menos lo *espectralizó*. Por su generosidad y por cómo recibió nuestras sugerencias en la edición que hicimos de *Realismo capitalista*, no tenemos dudas de que habríamos contado con su consentimiento.

Respecto de la edición original, hemos decidido extraer una serie de artículos que nos parecían algo redundantes o que trabajaban sobre referentes no muy difundidos fuera

del contexto británico. En su lugar incluimos otros que consideramos fundamentales a la hora de entender la importancia que Mark Fisher le otorgaba a la cultura popular de cara al desafío de construir una política de izquierda eficaz dentro del campo libidinal abierto por el capitalismo posfordista.

Los textos incorporados en la PARTE 01 ("Salir del underground. The Jam entre el populismo y el modernismo popular", "Las tendencias militantes alimentan la música" y "No hay romance sin finanzas") y uno de los de la PARTE 03 ("Rayos solares barrocos") hacen un aporte en este sentido. Sumamos además en esta última sección el excelente diagnóstico sobre los espacios y el trabajo contemporáneos: "'No vas a poder detenerte. Incluso quizá lo disfrutes': *eXistenZ* y el trabajo no-cognitivo".

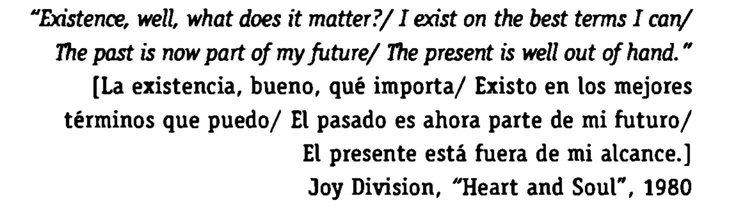
Por último, hemos decidido añadir una cuarta sección que no existía en la edición original, a la que titulamos DEPRESIÓN Y RESENTIMIENTO DE CLASE. Si, como dijimos más arriba, *Los fantasmas de mi vida* funciona en diálogo con la trayectoria vital de Mark Fisher, se hacía ineludible reflejar el abrupto final que decidió darle. Los textos que conforman esta PARTE 04 sostienen la necesidad de una politización de los afectos, volver visibles las estructuras de clase, raza y género que producen nuestro malestar, al punto de transformar lo más personal –incluido el suicidio– en un problema colectivo.



PRÓLOGO: MELANCOLÍA POR LOS FUTUROS PERDIDOS



Por Pablo Schanton



"Existence, well, what does it matter?/ I exist on the best terms I can/ The past is now part of my future/ The present is well out of hand."
[La existencia, bueno, qué importa/ Existo en los mejores términos que puedo/ El pasado es ahora parte de mi futuro/ El presente está fuera de mi alcance.]
Joy Division, "Heart and Soul", 1980

"Alguien, usted o yo, se adelanta y dice: *quisiera aprender a vivir por fin.*"
Jacques Derrida, "Exordio", en *Espectros de Marx*, 1995

Este libro *sí* es una nota suicida.

Empecemos por invertir el *no* de la advertencia con que el filósofo inglés Simon Critchley abre su *Apuntes sobre el suicidio*, de 2015. Ahora demos las explicaciones del caso.

He leído muchos de los ensayos de *Los fantasmas de mi vida* siguiendo el ritmo con que Mark Fisher los iba publicando como entradas en su blog *k-punk*, durante la primera

década de este siglo. Luego, corroboré su trascendencia reflexiva cuando se convirtieron en libro allá por 2014.

Ahora bien, pasaron cuatro años y el autor de aquellos raptos de lucidez desesperada está muerto. Se suicidó el 13 de enero de 2017, a los 48 años. Un acto extremo como el suicidio –justamente EL "pasaje al acto"– impone otra lectura, más aún tratándose de estas páginas en primera persona. Por eso, cuando Caja Negra decidió traducir *Ghosts of my Life*, nos planteamos completar la edición con artículos que originalmente no incluía, y extraer los que habían quedado demasiado datados, ya que retrospectivamente el libro había cobrado otro sentido.

Quizá quienes conozcan a Fisher como el autor de *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*[1] se sorprendan ahora, no solo porque ha decidido ofrecer su propia versión de la crítica cultural que lo acerca al Simon Reynolds de *Retromanía*,[2] sino también por no habernos ofrecido la "coherente alternativa" al capitalismo que esperábamos llegara en un programa. A fin de satisfacer esa expectativa, bastaría con descargar gratuitamente de Internet el panfleto *Reclaim Modernity: Beyond Markets Beyond Machines*, que escribió junto con Jeremy Gilbert en 2014; conseguir *Inventar el futuro: postcapitalismo y un mundo sin trabajo* (2015) de Nick Srnicek y Alex Williams (un libro que él auspició como "clara y apremiante visión de una sociedad postcapitalista"), además de esperar la publicación póstuma de su manifiesto inédito, el cual estaría relacionado con una formación social que había bautizado enigmáticamente "comunismo ácido". Por ahora, aclaremos que, comparado con su libro previo, en *Los fantasmas de mi vida* prefirió

1. Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

2. Simon Reynolds, *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

ser inductivo antes que deductivo. Digamos que mientras el anterior mapeaba el diagnóstico sobre el realismo capitalista apoyándose en libros, películas y músicas que funcionan como ejemplos o ilustraciones sintomáticas (acomodándose entre el Žižek que lee a Lacan desde Hitchcock y el Jameson que lee geopolíticamente el cine), esta vez son sus fetiches culturales los que delinean el rumbo de la interpretación política. La diferencia es notoria: en esta oportunidad parece homenajear el formato de crítica musical y cinematográfica que tanto lo influyó en su adolescencia a comienzos de los años ochenta, cuando leía artículos y reseñas en el semanario *New Musical Express*, firmadas por Ian Penman o Mark Sinker, periodistas ingleses que lo instaron a investigar a Derrida o Barthes, simplemente porque los citaban en sus notas sobre bandas de rock. Será por eso que a la hora del análisis cultural, aquí se emparenta más con Greil Marcus que con Stuart Hall, aunque no faltan la argumentación y la elocuencia contundentes que convirtieron a *Realismo capitalista* en un nuevo clásico viral del neomarxismo.

//

Es imposible no pensar un suicidio como un *"acting out"*: un sacrificio personal que señala una demanda a los demás. Tras su muerte, y tras cada obituario que insinuó un causal psicológico (que él habría odiado) mediante la línea "luego de una larga lucha contra la depresión", ¿cuál de sus lectores y seguidores no hilvanó casi inconscientemente el capítulo 5 de *Realismo capitalista* ("La reducción del trastorno mental al nivel químico y biológico, por supuesto, va de la mano de su despolitización") con el dedicado a Joy Division en *Los fantasmas de mi vida* (remix de una entrada en su blog fechada en 2005), y todo esto con la idea de estar "fuera de tiempo y de lugar" que campea su último libro *The Weird and the Eerie* (2017) y, sobre todo, con su testimonio acerca de la depresión, "Bueno para nada", publicado

en theoccupiedtimes.org? Lo que se dice, la crónica de una muerte anunciada: era imposible no leer entre líneas que se había extendido una nota suicida, cual prolongado anagrama, a lo largo de su obra. Por más instituido que esté el hecho de buscarle razones estructurales y colectivas a la decisión individual de matarse (digamos, de Durkheim para acá), hoy en pleno boom de neurociencias y autoayudas ("la narrativa terapéutica de la autotransformación heroica", Fisher *dixit*), se vuelve subversivo encontrarle nuevas pistas a la conexión entre la psicopatología más íntima y la anomia social, como lo hace Fisher.

Fue así que, teñidos fatalmente de un tinte luctuoso, salimos a cazar fantasmas, y los espectros se multiplicaron. Terminamos sumando artículos que no figuraban en la publicación original de *Ghosts of my Life*. Fueron incluidas más reflexiones suyas que aclaraban su posición acerca del resentimiento de clase como motor de la resistencia, y acerca de la depresión entendida como síntoma estructural del capitalismo actual. En este sentido, el ensayo sobre la banda pop punk The Jam, "Salir del underground" (aparecido en la compilación *Post Punk, Then and Now* de 2016, que él coeditó), el ya citado "Bueno para nada" y el programático "¡Viva el resentimiento!" ahora son integrales a este libro. En parte, creemos haber cumplido con la interpelación que nos impuso su suicidio.

//

Cuando surgió la idea de definir la publicación en español de *Ghosts of my Life*, asomaba la versión argentina de *Suicidio* (2017), el relato de una muerte escrito en segunda persona, firmado por el francés Edouard Levé quien, nada más entregado el libro a la editorial, se mató. Así la *nouvelle* se tornó una especie de especulación de cómo sería "el mundo sin mí". Mediando la historia, aparece un hombre de negocios que parecía documentar su vida archivando cosas

con precisión de día y hora. "De un vistazo podía visualizar su existencia",[3] se lee en *Suicidio*. "Se había coleccionado a sí mismo." Leído estrictamente en clave autobiográfica, este libro podría describirse como un "teatro de la memoria",[4] o como cantaba Ian Curtis de Joy Division (que como es sabido se quitó la vida a los 23 años) en "Twenty Four hours": *"A valueless collection of hopes and past desires"* [Una colección desvalorizada de esperanzas y deseos pasados]. Aquí los fantasmas de una vida se mimetizan con los futuros perdidos que prometieron las vanguardias y las contraculturas del siglo XX. Las utopías, como se las llama generalmente, constituyen el objeto perdido que suele necesitar un cuadro melancólico para manifestarse. Como aclara Fisher desde el principio, por más autobiográfico que sea, *Los fantasmas de mi vida* no pertenece al género "literatura del yo" (en vez de hacer suyo eso de "lo personal es político", prefiere aferrarse a un concepto más impersonal de la subjetividad, más "éxtimo", en jerga lacaniana). No obstante, podríamos leer este libro en relación con *Héroes. Asesinato masivo y suicidio* del pensador italiano Franco "Bifo" Berardi –referente esencial en *Los fantasmas de mi vida*– como un experimento en carne propia sobre el modo en que el capitalismo actual puede enfermarnos mentalmente. Para Fisher, el infierno no son los otros, sino uno mismo. Es sensible para detectar las ramificaciones culturales más encubiertas en el plan total de privatizaciones que llevó a cabo el neoliberalismo (por ejemplo, cómo los asientos individuales de las tribunas de fútbol acabaron con un ritual colectivo); pero llega más hondo biopolíticamente hablando: la psicopatología también fue privatizada... Por si fuera poco, Fisher también denuncia la máxima microscopía del influjo a la que apunta el "neuromarketing".

3. Edouard Levé, *Suicidio*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.
4. Simon Critchley, *Memory Theatre*, Londres, Fitzcarraldo, 2014.

Dicho esto, debemos hacer una distinción. Aclaremos que no estamos ante una "mellon collie", esa romántica e inocua "tristeza infinita" a la usanza de los noventa, cuando la baja autoestima se cantaba encarnado en mosquito, *creep* o *loser*. Ni cool, ni melosa, menos aún indie, "la depresión es la melancolía sin sus encantos", como dijo Susan Sontag. Recordemos que cuando este arquetipo de intelectual neoyorquina publicó *Bajo el signo de Saturno* en 1980, se interpretó que los sueños de los sesenta habían terminado del todo para dar lugar a un pragmatismo al que mejor resistir desde una replegada melancolía. Del otro lado del océano, otra intelectual, Julia Kristeva, asentada en Europa y con una militancia alineada con el maoísmo en los *sixties*, también escribiría su tratado sobre la depresión, llegados los ochenta. En ambos casos, el tono parece de resaca, de inercia posterior a una oleada activista. Esa sensación de pertenecer a un "aftermath" la comparte *Los fantasmas de mi vida*. ¿Alguien se imagina a Fisher en pleno postpunk allá por 1979, o durante el boom del jungle y las raves en 1994, escribiendo en presente sobre la intensidad vital que contagiaban estas subculturas británicas? Es como si le hubiera tocado en suerte testimoniar el "después" y su duelo. Su presente es "hauntológico": está "fuera de quicio", fuera de su alcance, como cantaba Curtis. De ahí que referentes musicales tan diversos como Japan, Tricky, Goldie, Joy Division, Chic (sí, Chic), Public Enemy, Underground Resistance y The Jam sean analizados por él a destiempo: como el signo de un hiato, una falta actual. "Escuchen a Joy Division hoy y tendrán la ineludible impresión de que el grupo estaba catatónicamente conectando con nuestro presente, su futuro", escribe. Para él, el único presente musical consiste en la hauntología de artistas contemporáneos como The Caretaker, The Focus Group, William Basinski y Burial, o bien, en lo que llama la "nomadalgia" de The Junior Boys.

//

La hauntología en versión *fisheriana* se apoya en las hipótesis de *Espectros de Marx* que Jacques Derrida publicó en 1995, cuando parecía concretarse lo que el gurú Fukuyama llamaba el "fin de la Historia" ante el triunfo del capitalismo, caído el muro y terminada la Guerra Fría. Derrida señala los espectros de Marx como si del retorno de lo reprimido de la Historia se tratara. Mediante los versos que David Sylvian canta en "Ghosts" (1980) de Japan, que cedieron nombre al libro, Fisher dramatiza la situación de un espectro que vuelve del pasado y que no se puede borrar: *"Just when I think I'm winning/ when I've broken every door/ the ghosts of my life/ blow wilder/ than before"* [Justo cuando pienso que estoy ganando/ cuando había roto cada puerta/ los fantasmas de mi vida/ soplan más salvajes que antes]. En la magistral lectura cruzada de la película *El resplandor* de Kubrick con Derrida y The Caretaker, se podría decir que el tema del libro se amplía hasta abarcar el de la memoria: por un lado, cómo se ha perdido la posibilidad de perderla en la era del archi-archivo digital, y, por el otro, las consecuencias de sus déficits (ver si no sus reflexiones sobre la película *Memento*, o el mal de Alzheimer).

A tono con la traducción que hace Simon Reynolds del concepto derridiano de hauntología a un tipo de música electrónica británica de los años 2000 (se puede leer en su tomo *Retromanía*), en este libro Fisher opone su ideal de "modernismo popular" del pasado (mods, postpunk, techno pop, jungle), al pop consumista (Destiny's Child, Lady Gaga), el hip hop hedónico (Kanye West) y el rock retro (Arctic Monkeys) del presente. Ese "modernismo popular" fue significativo a fines del siglo XX al democratizar ideas, éticas y estéticas que las vanguardias elitistas del arte y la política (del surrealismo al situacionismo) habían postulado muchas décadas antes. Pero esa democratización

de la vanguardia no se limita al sector de la música. El aspecto más determinadamente generacional del libro planta el reloj en la Gran Bretaña pre-Thatcher y provinciana de los setenta, cuando Fisher era un niño/*teen*. Por entonces su país todavía gozaba de una política pública de la cultura, para la cual los canales de la BBC fueron influencia insoslayable. Por ahí se transmitían obras de Harold Pinter, y se oían soundtracks electrónicos en los programas infantiles que lo familiarizaron con sonoridades que no tenían nada que envidiarle a la escuela de Stockhausen. Esa música *unheimlich* [siniestra] que se filtraba en los hogares de los niños ingleses estaba a cargo del Taller Radiofónico de la BBC, músicos que marcaron el inconsciente colectivo de una población, acaso más que los mismísimos Beatles. Fisher analiza cómo hoy día el sello Ghost Box (representante de grupos como The Focus Group, Berbury Poly, The Advisory Circle) retoma ese futuro perdido en aquella electrónica televisiva.

Ahora bien, las epifanías que Fisher narra (cuando escuchó por primera vez "Ghosts", por ejemplo) ¿no son experiencias que dependían de un tipo de producción, distribución y consumo de la cultura popular que ya no están vigentes? El crepitar de un viejo vinilo, que se samplea en muchos de los tracks estudiados en este libro, equivale a la nostalgia por una relación material con los artefactos musicales que el iPod, Spotify o Bandcamp ya no habilitan. Por eso, lo mejor sería que *Los fantasmas de mi vida* inoculara un desafío para las nuevas generaciones nacidas después de Internet, y que no podrán ya experimentar el pop como los analógicos crecidos en los setenta. Cómo volver a "recalibrar" hoy nuestros sentidos comunes sobre lo que puede ser aceptable como música, y cómo tornar este extrañamiento estético en una reflexión y una praxis políticas. He aquí el desafío.

//

Mientras escribo estas líneas, me entero de que Mark E. Smith, líder de los postpunkers de Mánchester The Fall, murió a los 60 años. Cuando ya estaba llegando al final del prólogo, con el objetivo de exponer la dialéctica entre fatalismo y esperanza que atraviesa todo el libro, intentando demostrar que en casi todos los finales de ensayo la coda es de un acorde mayor y a veces hasta optimista, por más "quizás" y signos de preguntas que abunden ("¿Es este el año en el que de una vez por todas el *No Future* llegará a su fin?"), justo entonces tiene que morir otro de los ídolos de Fisher. Según el canon *fisheriano*, Mark E. Smith perteneció a esa serie de héroes de la clase trabajadora en la que también incluyó a Ian Curtis, Tricky ("calibán proletario"), los Jam y David Sylvian de Japan (¿habría que llamarlo el verdadero *"working glam hero"* de los ochenta?). Cada uno un modernista popular a su manera, su *hybris* consistió en superar las expectativas de clase que le fueran asignadas desde su origen, al convertirse menos en instruidos que en intrusos de la Alta Cultura. Se lee en una entrada del blog *k-punk*: "Quizá todo lo que Mark E. Smith escribió fue, desde el comienzo, un intento de salir de esa paradoja que todo aspirante de la clase trabajadora debe encarar: la imposibilidad de que esa clase logre algo. Quédate donde estás, habla el lenguaje de tus padres, y seguirás siendo nada; evoluciona, habla el idioma de los maestros, y ahí sí te volverás algo, pero solo al precio de borrar tus orígenes". El teórico francés Didier Eribon también escribió en su autobiografía, *Regreso a Reims* (2009), sobre esta situación dilemática de quien debe traicionar su destino de clase para realizarse. "Nuestro pasado sigue siendo nuestro presente. En consecuencia, uno se reformula, se recrea (como una tarea que hay que retomar indefinidamente), pero no se formula ni se crea",[5] concluye. *Regreso a Re-*

5. Didier Eribon, *Regreso a Reims*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2015.

ims podría funcionar como intertexto de *Los fantasmas de mi vida*, especialmente cuando desembocamos en "Bueno para nada". Ambos libros son críticas a la falsa meritocracia que auspicia el neoliberalismo. Demuestran que el ascenso cultural de la clase trabajadora se paga con culpa y el origen es un espectro que vuelve desde el pasado cuando parece haber desaparecido. Uno de los objetivos de Fisher es reconstruir la conciencia de clase, a fin de "convertir la desafección privatizada en ira politizada". De ahí su reivindicación del resentimiento como energía política. Eribon es gay, lo cual agrega a la culpa, la vergüenza que tuvo que transformar en orgullo al momento de descubrir su deseo sexual allá por los sesenta, en un contexto provincial y tradicionalista. Y además, es foucaultiano: "¿Por qué deberíamos elegir entre diferentes combates contra distintos modos de dominación?". Entonces recuerda cómo durante su juventud la izquierda neutralizaba la importancia de cuestiones de género y elecciones sexuales en beneficio de su figura central: el obrero. Como Žižek, Fisher cree que las luchas por los derechos homosexuales y la amplitud de las identidades de género fueron fácilmente absorbidas por el neoliberalismo a su propio favor.

Según Fisher, esa "sensación de inferioridad ontológica" que marca a la clase, alimenta "una depresión deliberadamente cultivada" por la sociedad británica que lo incluye, la cual acepta sin quejas que las cosas vayan peor para la mayoría (esa vocación por la austeridad). ¿Cómo exorcizar la depresión provocada por la certeza de que nunca nos irá mejor? En las páginas que siguen se busca una respuesta a esta cuestión, mientras que un hecho –el suicidio de quien las escribe– retorna como un fantasma a nuestra cabeza. ¿Debemos creer en lo que dice o en lo que hizo? ¿O mejor reflexionamos sobre ambas cosas a la vez?

Para mi esposa Zöe y mi hijo George

AGRADECIMIENTOS

Muchas de las ideas incluidas en *Los fantasmas de mi vida* las ensayé primero en mi blog, *k-punk*. Les agradezco a mis lectores de *k-punk* por haber respondido a estas ideas y ayudarme a propagarlas. También agradezco a los editores, quienes amablemente me permitieron reeleaborar este material en *Los fantasmas de mi vida*, particularmente a Rob Winter de *Sight & Sound* y a Tony Herrington de *The Wire*. Algunas de las piezas que originalmente aparecieron en algún otro lugar han sido alteradas para su inclusión en este volumen.

Si tuviera que hacer una lista de todas las personas que me inspiraron o me apoyaron en la escritura de *Los fantasmas de mi vida*, el libro nunca comenzaría, así que me concentraré solo en aquellos que trabajaron de cerca en el manuscrito. Entonces, agradezco a Tariq Goddard por su paciencia, a Liam Sprod y Alex Niven por su atenta edición y corrección y a Rob White por sus comentarios reveladores e incisivos.

PARTE 00

FUTUROS PERDIDOS

"Últimamente me siento como
Guy Pearce en *Memento*."
Drake



"LA LENTA CANCELACIÓN DEL FUTURO"



"No hay tiempo aquí, ya no más."

La imagen final de la serie televisiva británica *Sapphire and Steel* parece diseñada para hechizar la mente adolescente. Los dos personajes principales, interpretados por Joanna Lumley y David McCallum, se encuentran en una especie de café al costado de la ruta de la década de 1940. En la radio suena una imitación de una suave big band de jazz, al estilo de Glenn Miller. Otra pareja, un hombre y una mujer vestidos con ropa de los cuarenta, está sentada en una mesa contigua. La mujer se levanta y dice: "Esta es la trampa. Esto no es ningún lugar, y es para siempre". A continuación, ella y su compañero desaparecen, dejando primero unos trazos espectrales y luego la nada. Sapphire y Steel entran en pánico. Revuelven los pocos objetos que hay en el café, buscando algo que les sirva para escapar. No encuentran nada, y cuando corren las cortinas, más allá de la ventana solo hay un gran vacío negro estrellado. El café, parece, es algún tipo de cápsula que flota en el espacio profundo.

Al ver hoy esta extraordinaria secuencia final, la yuxtaposición del café con el cosmos probablemente haga pensar en una combinación de Edward Hopper y René Magritte. Pero yo todavía no conocía ninguna de esas dos referencias en aquel momento; de hecho, cuando más tarde descubrí a Hopper y Magritte, sin dudarlo pensé en Sapphire y Steel. Era agosto de 1982 y yo acababa de cumplir 15 años. Pasarían otros veinte antes de que volviera a ver esas imágenes. Para ese entonces, gracias al VHS, el DVD y YouTube, daba la impresión de que prácticamente todo estaba disponible para ser visto otra vez. Bajo las condiciones de la memoria digital, es la pérdida misma la que se ha perdido.

El paso de estos treinta años solamente ha hecho que la serie parezca incluso más extraña de lo que era en su tiempo. Era ciencia ficción sin ninguna de las trampas tradicionales del género: ni naves espaciales, ni armas de rayos, ni adversarios antropomórficos: solo la estructura del túnel del tiempo desgarrándose, a lo largo de la cual surgían malévolas entidades que explotaban y expandían las grietas y fisuras en la continuidad temporal. Todo lo que sabemos de Sapphire y Steel es que eran "detectives" de un tipo particular, probablemente no humanos, enviados por una misteriosa "agencia" para reparar esos quiebres en el tiempo. "La base de *Sapphire and Steel*", explicó el creador de la serie, P.J. Hammond, "surgió de mi deseo de escribir una historia de detectives, en la que quise incorporar el Tiempo. Siempre estuve interesado en el Tiempo, particularmente en las ideas de J.B. Priestley y H.G. Wells, pero quería tener un acercamiento diferente al tema. Entonces, en lugar de hacer que los protagonistas fueran atrás y adelante en el Tiempo, se trataba de que el Tiempo se rompiera. Una vez establecido ese precedente, me di cuenta del potencial que ofrecía, junto con las dos personas cuya tarea era impedir esos quiebres".

Hammond había escrito previamente dramas policiales como *The Gentle Touch* y *Hunter's Walk* y programas

fantásticos para niños como *Ace of Wands* y *Dramarama*. Con *Sapphire and Steel* logró un estatus de autor que nunca conseguiría repetir. Las condiciones que hacían posible la existencia de este tipo de programas visionarios en la televisión pública desaparecerían en la década de 1980, cuando los "poderes invasores" del neoliberalismo, como los llamaría Dennis Potter –otro autor televisivo–, tomaron el control de los medios británicos. Como resultado de esa invasión, hoy parece difícil de creer que un programa con esas características pueda haber sido transmitido en el horario central de la televisión, mucho menos en la que era entonces la única cadena comercial británica, ITV. Solamente había tres canales de televisión en Gran Bretaña entonces: BBC1, BBC2 e ITV; Channel 4 haría su primera transmisión solo algunos meses más tarde.

En comparación con las expectativas generadas por *Star Wars* [*La guerra de las galaxia*s], *Sapphire and Steel* parecía un producto barato y jovial. Incluso en 1982, los efectos especiales no eran muy convincentes. El hecho de que los decorados fueran minimalistas y el reparto pequeño (la mayoría de las "misiones" eran protagonizadas solo por Lumley, McCallum y algunos otros) daba la impresión de una producción teatral. Sin embargo, no había nada de *domesticidad* naturalista; *Sapphire and Steel* tenía más en común con la enigmática opresión de Harold Pinter, cuyas obras eran frecuentemente transmitidas en la televisión de la BBC durante la década de 1970.

Algunos elementos de la serie son particularmente llamativos desde la perspectiva del siglo XXI. El primero es su absoluto rechazo a un "encuentro con la audiencia a mitad de camino", del tipo que nos hemos acostumbrado a esperar. Este es parcialmente un problema conceptual: *Sapphire and Steel* era críptica, sus historias y su mundo nunca eran revelados completamente, mucho menos explicados. La serie estaba mucho más cerca de algo como la adaptación de la BBC de las novelas sobre Smiley de John le Carré –*Tinker*

Tailor Soldier Spy [*El topo*] había sido emitida en 1979 y su secuela, *Smiley's People* [*La gente de Smiley*], comenzaría a transmitirse un mes después de la finalización de *Sapphire and Steel*– que de *Star Wars*. También era una cuestión de tenor emocional: la serie y sus dos protagonistas principales carecían del humor cordial y ocurrente que es hoy algo dado por sentado en los medios de entretenimiento. El Steel de McCallum mantiene una indiferencia técnica hacia las vidas en las que de mala gana se ve involucrado; si bien nunca pierde su sentido del deber, es malhumorado e impaciente, y frecuentemente se exaspera por el modo en que los humanos "desordenan sus vidas". Aunque la Sapphire de Lumley parece más empática, siempre queda la sospecha de que su aparente cariño por los humanos es algo así como la benigna fascinación del dueño por su mascota. La austeridad emocional que ha caracterizado a la serie desde el comienzo asume una cualidad explícitamente pesimista en esta misión final. Los paralelos con Le Carré son reforzados por la intensa sospecha de que, al igual que el soldado de *Tinker Tailor Soldier Spy*, los protagonistas principales han sido traicionados por los de su propio bando.

Además está la música incidental de Cyril Ornadel. Tal como Nick Edwards explicó en un posteo de 2009, la banda sonora fue "arreglada para un pequeño conjunto de músicos (predominantemente vientos), con un uso libre de tratamientos electrónicos (modulación del timbre, eco/*delay*) para intensificar el drama y la *sugestión* del horror; las entradas de Ornadel son mucho más poderosamente escalofriantes y evocativas que todo lo que se puede escuchar hoy en los medios mainstream".[1]

Uno de los objetivos de *Sapphire and Steel* era trasponer las historias de fantasmas fuera del contexto

1. Nick Edwards, "Sapphire and Steel", *The Gutterbreakz Archives*, 13 de mayo de 2009, disponible en gutterbreakz.blogspot.com.

victoriano, para llevarlas a lugares contemporáneos todavía inhabitados o recientemente abandonados. En la misión final, Sapphire y Steel llegan a una pequeña estación de servicio. Sobre las ventanas y las paredes del garaje y del café contiguo aparece una serie de logos corporativos: Access, 7UP, Castrol GTX, LV. Este "lugar a medio camino" es una versión prototípica de lo que el antropólogo Marc Augé llamaría en su libro de 1992 "no-lugares", las zonas genéricas de tránsito (centros comerciales, aeropuertos) que cada vez más iban a dominar los espacios del capitalismo tardío.[2] A decir verdad, la modesta estación de servicio de *Sapphire and Steel* es pintorescamente idiosincrásica si se la compara con los genéricos monolitos clonados que proliferarán al costado de las autopistas durante los próximos treinta años.

El problema que Sapphire y Steel tienen que resolver, como siempre, concierne al tiempo. En la estación de servicio, hay una brecha de la que emergen tiempos pasados. Incesantemente, aparecen imágenes y figuras de 1925 y 1948, de modo tal que Silver, el colega de Sapphire y Steel, sostiene que "el tiempo se ha mezclado y confundido sin ningún sentido". El anacronismo, el escurrimiento de períodos discretos unos dentro de otros, fue durante toda la serie el mayor síntoma de la ruptura del tiempo. En una de sus primeras misiones, Steel se queja de que estas anomalías temporales son desatadas por la predilección de los seres humanos por mezclar artefactos de diferentes épocas. En esta misión final, el anacronismo ha conducido a la estasis: el tiempo se ha detenido. La estación de servicio está en "un bolsón, un vacío". "Todavía hay tráfico, pero no va a ninguna parte": el sonido de los coches está atrapado dentro de un zumbido repetitivo. Silver dice:

2. Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

"No hay tiempo aquí, ya no más". Es como si toda la escena fuera una literalización de las líneas de *No Man's Land* [*Tierra de nadie*] de Pinter: "Tierra de nadie, que nunca se mueve, que nunca cambia, que nunca envejece, que permanece por siempre glacial y silenciosa". Hammond ha dicho que no necesariamente había imaginado que la serie terminaría allí. Pensó que le darían un descanso, para luego retornar en algún momento del futuro. No habría tal retorno, al menos no en la televisión. En 2004, Sapphire y Steel regresaron en una serie de audio-aventuras, aunque Hammond, McCallum y Lumley no estuvieron involucrados, y por ese entonces su audiencia ya no era el público televisivo, sino el tipo de nicho especialmente interesado y fácilmente abastecido por la cultura digital. Suspendidos por la eternidad, nunca liberados, sin que su complicada situación –y de hecho su proveniencia– fueran nunca explicadas del todo, la reclusión de Sapphire y Steel en ese café situado en ninguna parte es profética de una condición general, en la que la vida continúa pero el tiempo de algún modo se ha detenido.

LA LENTA CANCELACIÓN DEL FUTURO

Es la opinión de este libro que la cultura del siglo XXI está marcada por el mismo anacronismo y la misma inercia que afligía a Sapphire y Steel en su última aventura. Pero tal estasis ha sido ocultada, sepultada bajo un frenesí por la "novedad", por el movimiento perpetuo. La "confusión del tiempo", el montaje de épocas pasadas, ya no es más digna de ser comentada; está hoy tan expandida que ni siquiera la notamos.

En su libro *Después del futuro* Franco "Bifo" Berardi refiere a "la lenta cancelación del futuro [que] comenzó en las décadas de 1970 y 1980". "Pero cuando digo 'futuro'", elabora,

> no me refiero a la dirección del tiempo. Más bien estoy pensando en la percepción psicológica que emergió en la situación cultural de la modernidad progresiva, las expectativas culturales que fueron fabricadas durante el largo período de la civilización moderna y que alcanzaron su apogeo luego de la Segunda Guerra Mundial. Estas expectativas fueron moldeadas en el marco conceptual de un desarrollo siempre progresivo, aunque a través de diferentes metodologías: la mitología de la *Aufhebung* hegeliano-marxista y la fundación de la nueva totalidad del comunismo; la mitología burguesa de un desarrollo lineal del bienestar y la democracia; la mitología tecnocrática del poder universal del conocimiento científico; y así sucesivamente.
>
> Mi generación creció en la cumbre de esta temporalización mitológica, y es muy difícil, quizás imposible, deshacerse de ella y mirar la realidad sin este tipo de lentes temporales. Nunca seré capaz de vivir según la nueva realidad, sin importar cuán evidente, inconfundible o incluso encandiladora sea a escala planetaria.[3]

Bifo pertenece a la generación anterior a la mía, pero tanto él como yo estamos en este caso del mismo lado de la grieta temporal. Yo tampoco seré nunca capaz de ajustarme a las paradojas de la nueva situación. La tentación inmediata es enmarcar lo que estoy diciendo dentro de una narrativa cansina y familiar: es una cuestión de que lo viejo afirma que todo pasado fue mejor y no puede aceptar lo nuevo. Sin embargo, es precisamente esta imagen –y la suposición de que los jóvenes están automáticamente a la vanguardia del cambio cultural– la que es hoy anticuada.

No se trata tanto de que lo viejo retrocede frente a lo "nuevo" por miedo e incomprensión; más bien, aquellos cuyas expectativas se generaron en una época anterior tienen muchas posibilidades de verse sorprendidos por la firme

3. Franco "Bifo" Berardi, *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*, Madrid, Enclave de Libros, 2014.

persistencia de ciertas formas reconocibles. En ningún lugar esto es tan claro como en la música popular. Muchos de los que crecimos en las décadas de 1960, 1970 y 1980 aprendimos a medir el paso del tiempo cultural a través de las mutaciones de la música popular. Pero, precisamente, el sentido del shock frente al futuro ha desaparecido en la música del siglo XXI. Es fácil demostrar esto con un simple experimento mental. Imaginemos qué pasaría si tomáramos cualquier disco lanzado en los últimos años, lo lleváramos hacia atrás en el tiempo hasta, digamos, el año 1995, y lo pasáramos en la radio. Es difícil pensar que podría causar algún tipo de sobresalto en los oyentes. Al contrario, lo que muy posiblemente chocaría a nuestra audiencia de 1995 es lo reconocible que serían los sonidos para ella: ¿realmente la música va a cambiar tan poco en diecisiete años? Contrastemos esta situación con el súbito cambio de estilos que se produjo entre la década de 1960 y la de 1990: si pudiéramos hacerle escuchar un disco de música jungle de 1993 a alguien en 1989, sonaría como algo tan nuevo que desafiaría a esa persona a repensar lo que la música es o podría ser. Mientras que la cultura experimental del siglo XX estuvo dominada por un delirio recombinatorio que nos hizo sentir que la novedad estaría disponible infinitamente, el siglo XXI se ve oprimido por una aplastante sensación de finitud y agotamiento. No se siente como el futuro. O, alternativamente, no se siente como si el propio siglo XXI hubiera comenzado. Permanecemos atrapados en el siglo XX, exactamente como Sapphire y Steel estaban encarcelados en el café al costado de la ruta.

La lenta cancelación del futuro ha sido acompañada por una deflación de las expectativas. Solo unos pocos podrían creer que el año próximo se publicará un disco tan bueno como, digamos, *Funhouse* de los Stooges o *There's a Riot Goin' On* de Sly Stone. Mucho menos esperamos una ruptura como la de los Beatles o la que produjo la música disco. El sentimiento de estar "tarde", de vivir tras la fie-

bre del oro, es tan omnipresente como negado. Comparen el improductivo terreno del presente con la fecundidad de períodos previos y rápidamente serán acusados de "nostálgicos". Pero la dependencia que los artistas actuales tienen de los estilos establecidos hace mucho tiempo sugiere que el momento presente sufre de una nostalgia formal, de la que nos ocuparemos en breve.

No es que nada haya pasado en el período en el que la lenta cancelación del futuro se puso en marcha. Al contrario, estos treinta años han sido un tiempo de cambio masivo y traumático. En el Reino Unido, la elección de Margaret Thatcher terminó con los molestos compromisos del llamado consenso social de posguerra. El programa político neoliberal de Thatcher se vio reforzado por una reestructuración transnacional de la economía capitalista. El desplazamiento hacia lo que fue el posfordismo –globalización, computarización ubicua y precarización laboral– resultó en una completa transformación del modo en que se organizaban el trabajo y el ocio. Mientras tanto, en los últimos diez o quince años, Internet y la tecnología de las telecomunicaciones móviles alteraron la textura de la experiencia cotidiana hasta volverla irreconocible. Sin embargo, o quizás a causa de todo esto, hay una creciente sensación de que la cultura ha perdido su capacidad de asir y articular el presente. O podría ser que, en un sentido muy importante, ya no exista más un presente susceptible de ser asido o articulado.

Consideren el destino del concepto de la música "futurista". En la música, hace rato que "futurista" ha dejado de referir a un futuro que esperamos será diferente; se ha transformado en un estilo establecido, algo así como una fuente tipográfica particular. Si se nos invita a pensar sobre lo futurista, seguramente se nos ocurrirá algo como la música de Kraftwerk, incluso si hoy es tan antigua como lo era el jazz de big band de Glenn Miller a principios de la década de 1970, cuando el grupo alemán comenzó a experimentar con sintetizadores.

¿Dónde está el equivalente de Kraftwerk en el siglo XXI? Si la música de Kraftwerk surgió de una intolerancia despreocupada a lo establecido, el momento presente está marcado por su extraordinaria capacidad de acomodarse al pasado. Más aún, la distinción misma entre pasado y presente se está rompiendo. En 1981, la década de 1960 parecía mucho más lejana de lo que parece hoy. Desde entonces, el tiempo cultural se ha plegado sobre sí mismo, y la sensación de desarrollo lineal ha dado lugar a una extraña simultaneidad.

Dos ejemplos bastan para introducir esta peculiar temporalidad. Cuando vi por primera vez el video del sencillo de 2005 de los Arctic Monkeys "I Bet You Look Good on the Dancefloor", genuinamente creí que era algún tipo de artefacto perdido de un momento cercano a 1980. Todo en el video –la iluminación, los cortes de pelo, la ropa– estaba armado para dar la impresión de que era una performance en *The Old Grey Whistle Test*, el "show de rock serio" de la BBC2. Pero tampoco había ninguna discordancia entre el look y el sonido. Al menos para una escucha casual, perfectamente podría haber sido un grupo postpunk de comienzos de la década de 1980. De hecho, si alguien realizara una versión del experimento mental que propuse más arriba, sería fácil que imaginara que "I Bet You Look Good on the Dancefloor" suena en *The Old Grey Whistle Test* en 1980 sin causar ninguna desorientación en los espectadores. Como yo, seguramente pensarían que las menciones a "1984" en la letra referían al futuro.

Debería haber algo asombroso en esto. Cuenten veinticinco años hacia atrás a partir de 1980 y se encontrarán en los comienzos del rock and roll. En 1980, un disco con el sonido de Buddy Holly o Elvis habría parecido extemporáneo. Por supuesto, esos discos se editaron en 1980, pero fueron promocionados como retro. Si los Arctic Monkeys no se posicionaron como un grupo "retro", fue parcialmente porque no había un "ahora" con el que contrastar

su retrospección. En la década de 1990, era posible considerar algo como el *revivalismo* del britpop a través de una comparación con el experimentalismo que tenía lugar en el underground del dance británico y en el R&B estadounidense. Hacia 2005, el ritmo de innovación en estas dos áreas había disminuido enormemente. La música dance británica continúa siendo mucho más vibrante que el rock, pero los cambios que ocurren en ella son pequeños, incrementales y, en la mayoría de los casos, detectables solamente por los iniciados: ya no queda nada del dislocamiento de la sensación que se escuchaba en el pasaje de la música rave al jungle y del jungle al garage en la década de 1990. Al momento de escribir esto, uno de los sonidos dominantes en el pop (la música dance globalizada que ha reemplazado al R&B) no se parece a otra cosa que al eurotrance, un cóctel particularmente insulso de la Europa de la década de 1990, hecho con algunos de los componentes más insípidos del house y el techno.

Segundo ejemplo. Escuché por primera vez la versión de Amy Winehouse de "Valerie" mientras caminaba por un centro comercial, quizás el sitio perfecto para consumirla. Hasta entonces, creía que "Valerie" había sido grabada originalmente por la laboriosa banda indie The Zutons. Pero, por un instante, el sonido soul de la grabación, añejado de la década de 1960, y la voz (que en una primera escucha casual no reconocí que era de Winehouse) me hicieron revisar esa creencia: la versión de The Zutons era un cover de esta canción aparentemente "más vieja" que todavía no había escuchado nunca hasta ese momento. Claro que no me costó mucho darme cuenta de que el sonido soul de los sesenta era en realidad una simulación; se trataba en efecto de un cover de la canción de The Zutons, hecho en el estilo retro que es la especialidad de su productor, Mark Ronson.

Las producciones de Ronson parecen estar diseñadas para ilustrar lo que Fredric Jameson denominó el "modo

nostálgico". En sus escritos notablemente visionarios sobre el posmodernismo, Jameson identifica el inicio de esta tendencia a comienzos de la década de 1980. Lo que hace que "Valerie" y los Arctic Monkeys sean ejemplos típicos del posmodernismo retro es el modo en que representan el anacronismo. Si bien son suficientemente "históricos" –en una primera escucha parecen ser del período que imitan–, hay algo en ellos que no termina de encajar del todo. Las discrepancias en la textura –resultado de las técnicas de grabación y los estudios modernos– denotan que no pertenecen ni al presente ni al pasado, sino a una era implícita "sin tiempo", unos eternos sesenta o unos eternos ochenta. El sonido "clásico", cuyos elementos se liberaron de las presiones de ser históricamente adecuados, puede verse ahora fortalecido por las nuevas tecnologías.

Es importante aclarar lo que Jameson quiere decir con "modo nostálgico". No se refiere a la nostalgia psicológica: de hecho, el modo nostálgico tal como lo teoriza Jameson excluye la nostalgia psicológica, en cuanto esta surge solamente cuando un sentido coherente del tiempo histórico se rompe. El tipo de figura capaz de exhibir y expresar un deseo por el pasado pertenece, en realidad, a un momento paradigmáticamente modernista; pensemos, por ejemplo, en los ingeniosos ejercicios de Proust y Joyce para recuperar el tiempo perdido. El modo nostálgico de Jameson se entiende mejor en términos de un apego *formal* a las técnicas y fórmulas del pasado, una consecuencia del abandono del desafío modernista de crear formas culturales innovadoras adecuadas a la experiencia contemporánea. El ejemplo de Jameson es la película de Lawrence Kasdan, casi olvidada hoy, *Body Heat* [*Cuerpos ardientes*], de 1981. Si bien el film transcurría oficialmente en la década de 1980, parecía pertenecer a los treinta. "*Body Heat* no es técnicamente una película nostálgica", escribe Jameson,

> puesto que está ambientada en un emplazamiento contemporáneo, en un pueblecito de Florida cerca de Miami. Por otro lado, esta contemporaneidad técnica es de lo más ambigua [...] Técnicamente, sus objetos (sus coches, por ejemplo) son productos de los años 1980, pero todo en la película conspira para difuminar esa referencia contemporánea inmediata y hacer posible que esto se reciba también como una obra nostálgica, como un relato ambientado en algún pasado nostálgico indefinible, digamos unos años treinta eternos, más allá de la historia. Me parece sintomático en extremo encontrar el mismo estilo de película nostálgica que invade y coloniza incluso las películas actuales que tienen ambientación contemporánea, como si, por alguna razón, hoy fuésemos incapaces de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual. Pero si esto es así, es una terrible acusación del mismo capitalismo de consumo, o por lo menos un síntoma alarmante y patológico de una sociedad que se ha vuelto incapaz de enfrentarse al tiempo y la historia.[4]

Lo que impide que *Body Heat* sea una pieza francamente de época o una película nostálgica es su negación de toda referencia explícita al pasado. El resultado es el anacronismo, y la paradoja es que este "borramiento de la contemporaneidad oficial", esta "mengua de historicidad", es cada vez más común en nuestra experiencia de los productos culturales. Otro de los ejemplos de Jameson referidos al modo nostálgico es *Star Wars*:

> Una de las experiencias culturales más importantes de las generaciones que crecieron entre los años 1930 y 1950 estuvo constituida por seriales emitidos los sábados por la tarde con malvados

---

4. Fredric Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

> extraterrestres, auténticos héroes norteamericanos, heroínas en conflicto, el rayo de la muerte o la caja de la condenación, y el melodrama que terminaba en circunstancias críticas y cuyo desenlace milagroso tenía que verse el próximo sábado por la tarde. *Star Wars* reinventa esta experiencia en forma de pastiche: es decir, ya no tiene sentido parodiar esos seriales, puesto que se extinguieron hace mucho tiempo. Lejos de ser una sátira inútil de esas formas ahora muertas, *Star Wars* satisface un profundo (¿podría decir incluso reprimido?) anhelo de experimentarlas de nuevo: es un objeto complejo en el cual, en un primer nivel, los niños y adolescentes pueden tomarse las aventuras en serio, mientras que el público adulto puede satisfacer un deseo más profundo y más apropiadamente nostálgico de regresar a ese período más antiguo y experimentar de nuevo sus extraños y viejos artefactos estéticos.[5]

No hay aquí nostalgia por un período histórico (o si la hay, es solo indirecta): el anhelo sobre el que Jameson escribe es el deseo de una forma. *Star Wars* es un ejemplo particularmente resonante del anacronismo posmoderno debido al modo en que usó la tecnología para esconder su forma arcaica. *Star Wars* podía parecer nueva, ocultando que su origen eran las formas de aquellas rancias series de aventuras, porque sus efectos especiales sin precedentes descansaban en las últimas tecnologías. Si, de manera paradigmáticamente modernista, Kraftwerk utilizó la tecnología para permitir la emergencia de nuevas formas, el modo nostálgico subordinó la tecnología a la tarea de renovar lo viejo. El efecto fue disfrazar la desaparición del futuro como su opuesto.

El futuro no desapareció de la noche a la mañana. La expresión de Berardi “la lenta cancelación del futuro” es tan acertada porque captura el gradual pero incesante

5. Fredric Jameson, ibíd.

modo en que el futuro se ha visto erosionado durante los últimos treinta años. La crisis actual de la temporalidad cultural se sintió por primera vez a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, pero solo en la primera década del siglo XXI se volvió endémica la "discronía", como la llama Simon Reynolds. Esta discronía, esta dislocación temporal, debería sentirse siniestra, pero sin embargo, la predominancia de la "retromanía", otro término de Reynolds, implica que aquella ha perdido toda carga de *unheimlich*:[6] en la actualidad se da por sentado el anacronismo. El posmodernismo de Jameson –con sus tendencias hacia la retrospección y el pastiche– ha sido naturalizado. Tomemos el caso de alguien como la enormemente exitosa Adele: si bien su música no es promocionada como retro, tampoco hay nada en ella que indique que pertenece al siglo XXI. Como mucha de la producción cultural contemporánea, sus grabaciones están saturadas de un vago pero persistente sentimiento del pasado que no refiere a ningún momento histórico específico.

Jameson equipara la "mengua de historicidad" posmoderna con la "lógica cultural del capitalismo tardío", pero dice poco acerca de por qué ambas significan lo mismo. ¿Por qué la llegada del capitalismo neoliberal y posfordista condujo a una cultura de la retrospección y el pastiche? Quizás podríamos aventurar aquí un par de conjeturas provisionales. La primera concierne al consumo. ¿Podría ser que la destrucción de la solidaridad y la seguridad por

6. Sigmund Freud, "Lo Ominoso", en *Obras completas*, Vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992 [1919]. Allí, en el contexto de un complejo análisis filológico de las acepciones y posibles traducciones del término alemán *Unheimliche*, Freud destaca la siguiente definición: "Se llama *unheimlich* [siniestro/ominoso] a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto [...] ha salido a la luz". Ver además el texto "El hogar es donde está el espectro: la hautología de *El resplandor*" en este mismo libro. [N. del T.]

parte del capitalismo neoliberal trajo consigo un ansia compensatoria por lo establecido y lo familiar? Paul Virilio escribió sobre la "inercia polar", que es un tipo de efecto y un contrapeso de la masiva aceleración de las comunicaciones. El ejemplo de Virilio es Howard Hughes, que vivió quince años en una habitación de hotel, viendo una y otra vez *Ice Station Zebra* [*Estación polar cebra*], de 1968. Hughes, quien una vez fuera un pionero de la aeronáutica, se transformó en un explorador temprano del terreno existencial que el ciberespacio más tarde abriría, en el que ya no es necesario moverse físicamente para acceder a la totalidad de la historia de la cultura. O, como Berardi ha argumentado, la intensidad y precariedad de la cultura del trabajo del capitalismo tardío deja a las personas en un estado en el que están simultáneamente exhaustas y sobreestimuladas. La combinación del trabajo precario y las comunicaciones digitales conduce a un déficit de atención. Berardi sostiene que en este estado insomne y asfixiante la cultura se vuelve algo deserotizado. El arte de la seducción toma mucho tiempo, y según Berardi, algo como el Viagra responde no a un déficit biológico, sino a uno cultural: desesperadamente cortos de tiempo, energía y atención, demandamos soluciones rápidas. Como la pornografía, otro de los ejemplos de Beradi, lo retro ofrece la promesa rápida y fácil de una variación mínima sobre una satisfacción que es familiar.

La otra explicación del vínculo entre capitalismo tardío y retrospección se centra en la producción. A pesar de toda la retórica de la novedad y la innovación, el capitalismo neoliberal ha privado gradual pero sistemáticamente a los artistas de los recursos necesarios para producir lo nuevo. En el Reino Unido, el Estado de bienestar de posguerra y las subvenciones para el mantenimiento de la educación universitaria constituyeron una fuente indirecta de financiación para la mayoría de los experimentos de la cultura popular entre la década de 1960 y la de 1980. El

subsiguiente ataque práctico e ideológico a los servicios públicos significó una reducción severa de uno de los espacios donde los artistas podían protegerse de la presión de producir algo que fuera inmediatamente exitoso. En la medida en que el servicio público se mercantilizó, surgió una tendencia creciente a distribuir productos culturales que se parecían a lo que ya era exitoso. El resultado de todo esto es que el tiempo social disponible para salirse del trabajo y sumergirse en los productos culturales declinó drásticamente. Si hay un factor que contribuye más que el resto al conservadurismo cultural, es la enorme inflación del costo de los alquileres y las hipotecas. No es un accidente que el florecimiento de la invención cultural en Londres y Nueva York a finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980 (en las escenas punk y postpunk) coincidiera con la disponibilidad de propiedades baratas y ocupadas en esas ciudades. Desde entonces, la declinación de la vivienda social, los ataques a los okupas y el delirante aumento de los precios de las propiedades han provocado una disminución masiva del tiempo y la energía disponibles para la producción cultural. Pero quizá solo con la llegada del capitalismo de las comunicaciones digitales esta situación alcanzó un punto de crisis terminal. Naturalmente, el déficit de atención descrito por Berardi se aplica tanto a los productores como a los consumidores. Para poder producir lo nuevo se necesitan ciertos momentos de retirada de, por ejemplo, la sociabilidad y de las formas culturales preexistentes. Pero la forma dominante actual de ciberespacios en redes sociales, con sus infinitas oportunidades para el microcontacto y su aluvión de links de YouTube, hace que la retirada sea más difícil que nunca. Como Simon Reynolds concisamente lo plantea: en los últimos años, la vida cotidiana se ha acelerado, pero la cultura se ha enlentecido.

Sin importar cuáles sean las causas de esta patología temporal, es claro que ningún área de la cultura occidental

es inmune a ellas. Los antiguos reductos del futurismo, como la música electrónica, ya no ofrecen un escape a la nostalgia formal. La cultura musical es en muchos modos paradigmática del destino de la cultura bajo el capitalismo posfordista. Al nivel de la forma, la música está encerrada en el pastiche y la repetición. Pero su infraestructura ha sido sometida a un cambio masivo e impredecible: los viejos paradigmas de consumo, venta y distribución se están desintegrando; las descargas eclipsan a los objetos físicos, las disquerías cierran y el arte de tapa desaparece.

¿POR QUÉ UNA HAUNTOLOGÍA?[7]

¿Qué tiene que ver el concepto de hauntología con todo esto? De hecho, la noción comenzó a ser usada con cierta reticencia en el ámbito de la música electrónica a mediados de la década pasada. En general me parece que Jacques Derrida, el creador del término, es un pensador bastante frustrante. Tan pronto como se estableció en ciertas áreas de la academia, el proyecto filosófico que Derrida fundó se instaló como un culto piadoso de la indeterminación. En sus peores versiones, la deconstrucción transformó la evasión de toda declaración definitiva en una enmarañada virtud. La deconstrucción fue un tipo de patología escéptica, que indujo a sus seguidores al hermetismo, a la debilidad en la fijación de metas y a la duda compulsiva. Elevó algunos modos particulares de la práctica académica –la sacerdotal opacidad de Heidegger, el énfasis de la teoría literaria en la inestabilidad definitiva de toda interpretación– a

7. Pese a que en la traducción disponible en español de *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida, el término "*hauntologie*" se tradujo como "espectrología", hemos optado en este libro por el neologismo "hauntología" debido a su uso establecido y difundido en el campo de la crítica musical. [N. del T.]

imperativos cuasiteológicos. Los circunloquios de Derrida parecían una influencia desintensificadora.

No es irrelevante señalar aquí que mi primer encuentro con Derrida tuvo lugar en un medio que ha desaparecido. Fue en las páginas de la *New Musical Express* (NME) que su nombre surgía mencionado por los periodistas más interesantes de la década de 1980. (Y, en realidad, parte de mi frustración con la obra de Derrida provino de la desilusión. El entusiasmo de los críticos de la NME como Ian Penman y Mark Sinker por Derrida, y la inventiva formal y conceptual que él parecía provocar en su escritura, crearon una serie de expectativas que su misma obra no pudo satisfacer cuando eventualmente llegué a leerla.) Es difícil de creer hoy, pero la NME, junto con la televisión pública, constituía un tipo de educación suplementaria e informal, en la que la teoría adquiría un glamour extraño y lustroso. También había visto a Derrida en la película de Ken McMullen *Ghost Dance*, que era transmitida en las trasnoches del Canal 4 cuando la cadena recién comenzaba, una época previa al VCR en la que tenía que lavarme la cara con agua fría una y otra vez para tratar de mantenerme despierto.

Derrida acuñó el término "hauntología" en su libro *Espectros de Marx*. "Asediar no quiere decir estar presente, y es preciso introducir el asedio en la construcción misma de un concepto", escribe.[8] La hauntología era ese concepto, o *puncepto*.[9] El juego de palabras se realizaba sobre la noción de "ontología", el estudio filosófico de lo que se puede decir que existe. "Hauntología" era sucesor de otras nociones previas de Derrida, como "la huella" y "la *différance*", y como esos términos tempranos, refería al hecho de que nada goza de una existencia puramente positiva. Todo lo que

8. Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 1995.
9. "*Pun*" en inglés significa "juego de palabras". [N. del T.]

existe es posible únicamente sobre la base de una serie de ausencias, que lo preceden, lo rodean y le permiten poseer consistencia e inteligibilidad. Tal como ilustra el famoso ejemplo, los términos lingüísticos particulares no obtienen su significado de sus cualidades positivas, sino de su diferencia con el resto de los términos. De allí surgen las ingeniosas deconstrucciones derridianas de la "metafísica de la presencia" y del "fonocentrismo", que exponen el modo en que ciertas formas dominantes del pensamiento han privilegiado (incoherentemente) la voz por sobre la escritura.

Pero la hauntología explícitamente pone en juego la cuestión del tiempo de un modo diferente al de la huella y la *différance*. Una de las citas recurrentes de *Espectros de Marx* está tomada de *Hamlet*: "El tiempo está fuera de quicio" y, en su libro *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Martin Hägglund argumenta que es posible ver toda la obra de Derrida con relación a este concepto de tiempo partido. "El objetivo de Derrida", explica, "es formular una 'hauntología' general, en contraste con la 'ontología' tradicional que piensa al ser en términos de una presencia idéntica a sí misma. Lo importante sobre la figura del espectro es que no puede estar completamente presente: no es un ser en sí mismo pero señala una relación con *lo que ya no es más* o con *lo que todavía no es*".[10]

¿Es la hauntología entonces un intento de revivir lo sobrenatural o es solo una figura del habla? El modo de salir de esta inútil oposición es pensar la hauntología como *la agencia de lo virtual*, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente). Freud y Marx, los dos grandes pensadores de la modernidad, descubrieron diferentes modos en los que se da esta causalidad espectral. El mundo del

10. Martin Hägglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, California, Stanford University Press, 2008.

capitalismo tardío, gobernado por las abstracciones financieras, es claramente un mundo en el que las virtualidades son efectivas; y quizás el más siniestro "espectro de Marx" sea el capital mismo. Pero tal como Derrida destaca en *Ghost Dance*, el psicoanálisis es también una "ciencia de fantasmas", un estudio de cómo ciertos eventos que reverberan en la psiquis se transforman en apariciones.

Refiriendo nuevamente la distinción de Hägglund entre *lo que ya no es más* y *lo que todavía no es*, podemos diferenciar provisoriamente dos direcciones de la hauntología. La primera remite a lo que ya *no es más* pero permanece como una virtualidad que en realidad *es*, como la traumática "compulsión a repetir" un patrón fatal. El segundo sentido remite a lo que *todavía no ha* ocurrido actualmente, pero que *ya es* efectivo virtualmente: un atractor –para usar el término matemático que designa a un conjunto de valores hacia los que tiende un sistema–, o una anticipación que influye sobre el comportamiento presente. El "fantasma del comunismo" sobre el que Marx y Engels advirtieron en las primeras líneas del *Manifiesto comunista* era justamente un fantasma de este tipo: una virtualidad cuya amenazante llegada ya jugaba un rol socavando el estado presente de las cosas.

Además de ser una etapa en el propio proyecto filosófico deconstructivo de Derrida, *Espectros de Marx* significó también un compromiso específico con su contexto histórico inmediato, marcado por la desintegración del imperio soviético. O más bien, fue un compromiso con la supuesta desaparición de la historia proclamada por Francis Fukuyama en su *The End of History and the Last Man* [*El fin de la Historia y el último hombre*]. ¿Qué es lo que va a ocurrir ahora que el socialismo real existente ha colapsado y el capitalismo puede asumir una dominación completa, dado que sus demandas de dominio global ya no se ven frustradas por la existencia de otro bloque, sino solamente por pequeñas islas de resistencia como Cuba y Corea del Norte?

La época de lo que he llamado "realismo capitalista" –la creencia generalizada de que no hay alternativa al capitalismo– se ve asediada no por la aparición del espectro del comunismo, sino por su desaparición. Como escribió Derrida:

> Hay, hoy en día, en el mundo, un discurso dominante [...] Este discurso dominador tiene, con frecuencia, la forma maníaca, jubilosa e incantatoria que Freud asignaba a la fase llamada triunfante en el trabajo del duelo. La incantación se repite y se ritualiza, mantiene y se mantiene con fórmulas, como prescribe toda magia animista. Vuelve a la cantinela y al refrán. Al ritmo de un paso cadencioso, clama: Marx ha muerto, el comunismo está muerto, bien muerto, con sus esperanzas, su discurso, sus teorías y sus prácticas, ¡viva el capitalismo, viva el mercado, sobreviva el liberalismo económico y político![11]

Espectros de Marx fue también un conjunto de especulaciones sobre las tecnologías mediáticas (o posmediáticas) que el capitalismo instaló en su propio territorio, que ahora es global. En este sentido, la hauntología no fue de ningún modo algo minoritario; fue algo endémico en la época de la "tecno-tele-discursividad", la "tecno-tele-iconicidad", los "simulacros" y las "imágenes sintéticas". La discusión sobre lo "tele-" muestra que la hauntología remite tanto a una crisis espacial como a una temporal. Teóricos como Paul Virilio y Jean Baudrillard –*Espectros de Marx* puede también ser leído como un ajuste de cuentas entre Derrida y esos autores– han reconocido que las "tele-tecnologías" colapsan tanto el espacio como el tiempo. Eventos distantes en el espacio pueden estar instantáneamente disponibles para una audiencia. Ni Baudrillard ni Derrida vivieron para ver los efectos completos –sin dudas debería decir los efectos

11. Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, op. cit.

completos *hasta ahora*– de la "tele-tecnología" que más radicalmente contrajo el tiempo y el espacio: el ciberespacio. Pero aquí tenemos una primera razón de por qué el concepto de "hauntología" debería vincularse con la cultura popular en la primera década del siglo XXI: fue en ese momento cuando el ciberespacio alcanzó un dominio sin precedentes sobre la recepción, la distribución y el consumo cultural, especialmente de la cultura musical.

Aplicado a la cultura musical –en mis propios escritos y en los de otros críticos como Simon Reynolds y Joseph Stannard– el término "hauntología" designa antes que nada una confluencia de artistas. La palabra "confluencia" es crucial aquí, ya que estos artistas –William Basinski, el sello Ghost Box, The Caretaker, Burial, Mordant Music, Philip Jeck, entre otros– convergieron en un mismo terreno sin influenciarse realmente unos a otros. Lo que compartieron no fue tanto un sonido sino una sensibilidad, una orientación existencial. Los artistas que iban a ser llamados hauntológicos estaban envueltos en una abrumadora melancolía y preocupados por el modo en que la tecnología materializa la memoria; de allí su fascinación por la televisión, los discos de vinilo, los cassettes y los sonidos de esos artefactos tecnológicos que estaban desapareciendo. Esta fijación en la memoria materializada condujo a la que quizá sea la principal marca sonora de la hauntología: el uso de ese sonido crepitante que hace la púa al rozar la superficie del vinilo. El crack nos hace conscientes de que estamos escuchando un tiempo fuera de quicio; nos impide caer en la ilusión de la presencia. Invierte el orden normal de escucha según el cual, como Ian Penman ha señalado, estamos habituados a que el "ruido" de la grabación sea reprimido. No solo nos damos cuenta de que los sonidos que escuchamos están grabados, sino que también somos conscientes de los sistemas de reproducción que utilizamos para acceder a esas grabaciones. Y sobrevolando la hauntología sonora está la diferencia

entre lo analógico y lo digital: una gran cantidad de tracks hauntológicos han sido reconsideraciones de la cualidad física de los medios analógicos en la época del éter digital. Por supuesto que los archivos mp3 son materiales, pero su materialidad permanece oculta para nosotros, en contraste con la materialidad táctil de los vinilos e incluso de los CDS.

Sin dudas, un anhelo de ese viejo régimen material juega un rol en la melancolía que satura a la música hauntológica. Para encontrar las causas más profundas de esa melancolía, basta con dar una mirada al título del disco de Leyland Kirby: *Sadly, The Future Is No Longer What It Was* [Lamentablemente, el futuro ya no es lo que era]. En la música hauntológica hay un reconocimiento implícito de que las esperanzas creadas por la electrónica de posguerra o por la eufórica música dance de la década de 1990 se han evaporado; no solo el futuro no ha llegado, sino que ni siquiera parece ya posible. Sin embargo, y al mismo tiempo, esta música constituye la negación a abandonar el deseo de futuro. Esta negación otorga una dimensión política a la melancolía, ya que equivale a un rechazo a acomodarse a los horizontes cerrados del realismo capitalista.

NO DEJAR IR AL FANTASMA[12]

En términos de Freud, tanto el duelo como la melancolía tienen que ver con la pérdida. Pero mientras que el duelo es la lenta y dolorosa retirada de la libido del objeto perdido, en la melancolía la libido aparece unida a lo que ha desaparecido. Para que el duelo verdaderamente

12. "To give up the ghost", puede traducirse literalmente como "dejar ir al fantasma" o también como "entregar el alma". En inglés corriente la expresión se utiliza como sinónimo de "morir" o "dejar de funcionar". [N. del T.]

comience, dice Derrida en *Espectros de Marx*, la muerte debe ser conjurada: "La conjuración debería asegurarse de que el muerto no volverá: deprisa, hacer todo lo necesario para que su cadáver permanezca localizado, en lugar seguro, en descomposición allí mismo donde ha sido inhumado, incluso embalsamado como gustaba de hacerse en Moscú".[13] Pero también están aquellos que se niegan a permitir el entierro del cuerpo, así como existe un peligro de (sobre) matar algo de un modo tal que pueda volverse un espectro, una pura virtualidad. "Las sociedades capitalistas", escribe Derrida, "siempre pueden dar un suspiro de alivio y decirse a sí mismas: el comunismo está acabado desde el desmoronamiento de los totalitarismos del siglo XX, y no solo está acabado sino que no ha tenido lugar, no fue más que un fantasma. No pueden sino denegarlo, denegar lo innegable mismo: un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y por (re)aparecer".[14]

La hauntología puede ser construida entonces como un duelo fallido. Se trata de negarse a dejar ir al fantasma o –lo que a veces es lo mismo– de la negación del fantasma a abandonarnos. El espectro no nos permitirá acomodarnos en las mediocres satisfacciones que podemos cosechar en un mundo gobernado por el realismo capitalista.

En la hauntología del siglo XXI no está en juego la desaparición de un objeto particular. Lo que se ha desvanecido es una tendencia, una trayectoria virtual. Un nombre que sirve para identificar esta tendencia es "modernismo popular". La ecología cultural a la que me referí más arriba –la prensa musical y los sectores más dinámicos de los medios públicos– fue parte del modernismo popular británico, al igual que el postpunk, la arquitectura brutalista, las ediciones de bolsillo de

13. Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, op. cit.
14. Ibíd.

Penguin y el BBC Radiophonic Workshop. Este modernismo popular reivindicó retrospectivamente el proyecto elitista del modernismo. Simultáneamente, la cultura popular estableció de manera definitiva que no estaba condenada a ser populista. Ciertas técnicas modernistas particulares no solo fueron diseminadas, sino también reelaboradas y extendidas colectivamente; y la tarea modernista de producir formas adecuadas para el momento presente fue admitida y renovada. Si bien no fui consciente de este hecho en su momento, esto equivale a decir que la cultura que configuró la mayoría de mis primeras expectativas era esencialmente un modernismo popular, y los escritos recogidos en *Los fantasmas de mi vida* buscan aceptar la desaparición de las condiciones que les permitieron existir.

Vale la pena detenerse aquí un instante para distinguir la melancolía hauntológica a la que me estoy refiriendo de otros dos tipos de melancolía. La primera es la que Wendy Brown llama "melancolía de izquierda". En esa perspectiva, todo lo que he dicho puede ser interpretado como un tipo de resignación melancólica izquierdista: si bien no eran perfectas, las instituciones de la socialdemocracia eran mucho mejores que cualquier cosa que podamos esperar del presente; quizás incluso sean lo mejor que podamos esperar... En su ensayo "Resisting Left Melancholy" Brown ataca a "una izquierda que opera sin una crítica radical y profunda del *statu quo* ni una alternativa convincente al orden de cosas existente. Pero quizá lo más problemático es que se trata de una izquierda que se aferra más a sus imposibilidades que a su productividad potencial; una izquierda que se siente más a gusto en su marginalidad y en su fracaso que en su esperanza; una izquierda que entonces queda atrapada en una estructura de compromisos melancólicos con ciertas tensiones de su propio pasado, hoy muerto, cuyo espíritu es fantasmal, cuya estructura de deseos

mira rigurosamente hacia atrás".[15] Lo que hace que la melancolía que analiza Brown sea tan perniciosa es su cualidad renegadora. El melancólico de izquierda que describe Brown es un depresivo que cree que es realista; alguien que ya no tiene la expectativa de que su deseo de transformación radical pueda ser alcanzado, pero que tampoco reconoce que se ha rendido. En su discusión con el ensayo de Brown en *El horizonte comunista*, Jodi Dean refiere a la fórmula de Lacan: "De lo único que se puede ser culpable es de ceder terreno relativo al deseo personal, y el desplazamiento que Brown describe –de una izquierda que confiadamente asumió que el futuro le pertenecía a una izquierda que hace una virtud de su incapacidad de actuar– parece ejemplificar la transición del deseo (que en términos lacanianos es el deseo de desear) a la pulsión (un goce a través del fracaso). El tipo de melancolía del que hablo, al contrario, consiste no en renunciar al deseo sino en negarse a ceder. Es decir, consiste en la negación a ajustarse a lo que las condiciones actuales llaman 'realidad', incluso si el costo de esa negación es que te sientas como un paria en tu propio tiempo".[16]

El segundo tipo de melancolía del que debe separarse la melancolía hauntológica es la que Paul Gilroy llama "melancolía poscolonial". Gilroy define la melancolía en términos de una elusión; se trata de evadir "las dolorosas obligaciones de trabajar sobre los sombríos detalles de la historia imperial y colonial y transformar la culpa paralizante en una vergüenza productiva que pueda conducir a la construcción de una nacionalidad multicultural que no sea fóbica a la posibilidad de exponerse a los extraños

15. Wendy Brown, "Resisting Left Melancholy", *boundary 2*, vol. 26, nº 3, 1999, disponible en www.muse.jhu.edu.
16. Jodi Dean, *El horizonte comunista*, Barcelona, Bellaterra, 2013.

o a la otredad".[17] Proviene de la "pérdida de una fantasía de omnipotencia". Como la melancolía de izquierda de Brown, la melancolía poscolonial es una forma negativa de melancolía: su "marca de fábrica", escribe Gilroy, es una "euforia maníaca por la miseria, la aversión de sí mismo y la ambivalencia".[18] El melancólico poscolonial no se niega (solamente) a aceptar el cambio; en cierto modo, se niega a aceptar que el cambio ha ocurrido. Se aferra sin coherencia a la fantasía de omnipotencia al experimentar el cambio como si solo fuera declinación y fracaso, del cual, naturalmente, culpa al inmigrante-otro. La incoherencia aquí es obvia: si el melancólico poscolonial fuera realmente omnipotente, ¿cómo podría ser dañado por el inmigrante? A primera vista, sería posible considerar a la melancolía hauntológica como una variante de la melancolía poscolonial: otro ejemplo de chicos blancos lamentándose por los privilegios perdidos... pero esto equivaldría a enfrentar lo que se ha perdido solamente en términos del peor resentimiento, en lo que Alex Williams ha denominado "solidaridad negativa": una invitación a celebrar no un aumento de nuestra libertad, sino el hecho de que otro grupo ha sido objeto de una miserabilización. Y esto es especialmente triste cuando el grupo en cuestión es predominantemente de clase trabajadora.

¿NOSTALGIA DE QUÉ?

Surge así nuevamente el problema de la nostalgia: ¿es la hauntología, como muchos de sus críticos han sostenido, simplemente otro nombre para la nostalgia? ¿Se trata de

17. Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, Nueva York, Columbia University Press, 2005.
18. Ibíd.

extrañar la socialdemocracia y sus instituciones? Dada la ubicuidad de la nostalgia formal que describí más arriba, la pregunta debería ser: *¿nostalgia de qué?* Es raro tener que *aclarar* que comparar el presente de un modo desfavorable con el pasado no es algo automáticamente nostálgico o culposo, pero el poder de las presiones deshistorizantes del populismo es tan grande que la aclaración debe ser hecha explícitamente. El populismo propaga la ilusión relativista de que la intensidad y la innovación están distribuidas homogéneamente en todos los períodos culturales. Es la tendencia a sobrestimar falsamente el pasado la que provoca que la nostalgia sea mayor: pero una de las lecciones que nos da Andy Beckett en su historia de Gran Bretaña en la década de 1970, *When the Lights Went Out*, es que en muchos sentidos subestimamos falsamente un período como los setenta. En efecto, Beckett muestra que el realismo capitalista fue construido sobre una mitificación monstruosa de la década. A la inversa, nos vemos inducidos a sobrestimar falsamente el presente; y aquellos que no pueden recordar el pasado, están condenados a que le vendan ese mismo pasado una y otra vez, indefinidamente.

Si bien la década de 1970 fue en varios sentidos mucho mejor de lo que el neoliberalismo quiere que recordemos, debemos reconocer que la distopía capitalista de la cultura del siglo XXI no es algo que simplemente nos impusieron, sino que fue construida a partir de nuestros propios deseos capturados. "Casi todo lo que en los últimos treinta años tenía miedo de que ocurriera ha ocurrido", observó Jeremy Gilbert. "Todo sobre lo que mis mentores políticos me habían advertido que podría ocurrir, desde que era un chico que creció en un complejo de viviendas sociales en el norte de Inglaterra a comienzos de los ochenta, o un estudiante secundario que leía las denuncias contra el thatcherismo en la prensa de izquierda algunos años más tarde, resultó tan mal como me habían dicho que resultaría. Y sin embargo, no deseo vivir cuarenta años atrás. El punto parece ser:

este es el mundo al que todos le teníamos miedo, pero de algún modo es también el mundo que queríamos."[19] Pero no deberíamos tener que elegir entre, digamos, Internet y la seguridad social. Un modo de pensar la hauntología es que sus futuros perdidos no nos fuerzan a falsas elecciones de ese tipo. Al contrario, lo que nos acecha es el espectro de un mundo en el que todas las maravillas de las tecnologías de la comunicación puedan ser combinadas con un sentido de la solidaridad mucho más fuerte que cualquier cosa que la socialdemocracia hubiera podido producir. El modernismo popular no fue de ningún modo un proyecto completo, un cenit inmaculado que no necesitaba de ninguna mejora posterior. En la década de 1970, ciertamente, la cultura se abrió a la inventiva de la clase trabajadora de un modo que es apenas imaginable hoy para nosotros; pero también fue una época en la que el racismo, el sexismo y la homofobia eran características rutinarias de los medios masivos. No hace falta decir que la lucha contra el racismo y el (hetero) sexismo no ha sido ganada en este tiempo, pero ha habido avances hegemónicos significativos, incluso si el neoliberalismo ha corroído la infraestructura socialdemocrática que permitió una creciente participación de la clase trabajadora en la producción cultural. La desarticulación entre la clase, por un lado, y la raza, el género y la sexualidad, por el otro, ha sido de hecho central para el éxito del proyecto neoliberal, que grotescamente instaló la idea de que el mismo neoliberalismo es una precondición para los logros obtenidos en las luchas antirracistas, antisexistas y antiheterosexistas.

La hauntología no anhela un período temporal particular, sino la reanudación de los *procesos* de democratización

19. Jeremy Gilbert, "Moving on from the Market Society: Culture (and Cultural Studies) in a Post-Democratic Age", *Open Democracy* UK, 13 de julio de 2012, disponible en www.opendemocracy.net

y pluralismo a los que se refiere Gilroy. Quizás sea útil recordar que la socialdemocracia solo retrospectivamente se transformó en una totalidad resuelta; en su época, era una "formación de compromiso", para usar la terminología freudiana, que la izquierda veía como una cabecera de puente a partir de la cual nuevas batallas podrían ser ganadas. Lo que debe asediarnos no es el *ya no más* de la socialdemocracia tal como existió, sino el *todavía no* de los futuros que el modernismo popular nos preparó para esperar pero que nunca se materializaron. Estos espectros –los espectros de los futuros perdidos– cuestionan la nostalgia formal del mundo del realismo capitalista.

La cultura musical fue central en la proyección de los futuros que se han perdido. El término *cultura* musical es crucial aquí, ya que la cultura que formó una constelación alrededor de la música (la moda, los discursos, el arte de tapa) ha sido tan importante como la música misma para conjurar de manera seductora mundos desconocidos. El desmantelamiento de la cultura musical en el siglo XXI –el horrendo regreso de los capitanes de la industria y de los "chicos buenos" al pop mainstream, la importancia del "reality" en el entretenimiento popular, la creciente tendencia de los protagonistas de la cultura musical a verse y vestirse como versiones mejoradas quirúrgica y digitalmente de la gente común, el énfasis puesto en la exteriorización gimnástica de los sentimientos en el canto– ha jugado un rol importante en el condicionamiento que sufrimos para aceptar el modelo de consumo capitalista de lo ordinario. Michael Hardt y Antonio Negri tienen razón cuando dicen que la perspectiva revolucionaria sobre las luchas de raza, género y sexualidad excede ampliamente la demanda por el reconocimiento de las diferentes identidades. En última instancia, se trata del desmantelamiento de la identidad. "No debemos olvidar que este proceso revolucionario de la abolición de la identidad es monstruoso, violento y traumático. No intentes salvarte a ti mismo, ¡es más, tu propio

sí mismo tiene que ser sacrificado! Esto no significa que la liberación nos arroje a un mar de indiferencia sin objetos de identificación, sino que las identidades existentes ya no servirán de sostén."[20] Hardt y Negri señalan correctamente las dimensiones traumáticas de esta transformación pero, como advierten a continuación, ella también tiene sus aspectos felices. A lo largo del siglo XX, la cultura musical implicó una exploración que jugó un rol central en la preparación de la población para *gozar* de un futuro que ya no era blanco, masculino y heterosexual, un futuro en el que la renuncia a las identidades que fueron en todo caso pobres ficciones sería un afortunado alivio. En el siglo XXI, por el contrario, –y la fusión del pop con los realities de la televisión es absolutamente indicativa de esto– la cultura musical popular ha sido reducida a ser un mero espejo de la subjetividad del capitalismo tardío.

A esta altura, debería ser evidente que hay en juego diferentes sentidos de la palabra "hauntología" en *Los fantasmas de mi vida*. Está el sentido específico en el que ha sido aplicada a la cultura musical, pero también un sentido más general que refiere a persistencias, repeticiones y prefiguraciones. También existen versiones más o menos benévolas de la hauntología. *Los fantasmas de mi vida* se mueve entre estos diferentes usos del término.

Este libro es sobre los fantasmas de *mi* vida, así que necesariamente hay una dimensión personal en lo que sigue. Mi respuesta a la vieja frase de que "lo personal es político" ha sido buscar las condiciones (culturales, estructurales y políticas) de la subjetividad. El modo más productivo de leer "lo personal es político" es interpretarlo del siguiente modo: lo personal es impersonal.

Es difícil para cualquiera *ser uno mismo* (y más aún si

---

20. Michael Hardt y Antonio Negri, *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*, Madrid, Akal, 2011.

estamos forzados a vendernos). La cultura, y el análisis de la cultura, son valiosos en tanto nos permiten escapar de nosotros mismos.

Me ha costado mucho llegar a entender eso. La depresión es el espectro más maligno que me ha acechado a lo largo de mi vida; y uso el término "depresión" para distinguir el sombrío solipsismo propio de esa condición de las más líricas (y colectivas) desolaciones de la melancolía hauntológica. Comencé a publicar en mi blog en 2003, todavía en un estado de depresión tal que hacía la vida cotidiana apenas soportable. Algunos de estos escritos fueron parte de mi trabajo para atravesar esa condición, y no es un accidente que mi (por ahora exitoso) escape de la depresión coincidió con una cierta externalización de la negatividad: el problema no era (solamente) yo, sino la cultura que me rodeaba. Es claro para mí ahora que el período que va de 2003 al presente será reconocido –no en un futuro distante, sino muy pronto– como el peor período para la cultura popular desde la década de 1950. Decir que la cultura del período era desoladora no implica afirmar que no hubieran señales de otras posibilidades. *Los fantasmas de mi vida* es un intento de hacerse cargo de algunas de esas señales.



LOS FANTASMAS DE MI VIDA: GOLDIE, JAPAN, TRICKY



Creo que vi por primera vez *Ghosts of my Life* de Rufige Kru en 1994, en las bateas de una disquería céntrica. El EP de cuatro tracks había sido lanzado en 1993, pero en aquellos años –antes de la promoción por Internet y las discografías online– a las huellas del under les llevaba más tiempo hacerse ver. El EP era un ejemplo perfecto del darkside jungle. El jungle fue un momento en lo que Simon Reynolds llamaría el "hardcore continuum": la serie de mutaciones en el dance británico under disparada por la introducción del breakbeat en la música rave, pasando por el hardcore rave hacia el jungle, el speed garage y el 2-step.

Siempre voy a preferir el nombre "jungle" al más insípido y engañoso "drum and bass", ya que la mayor parte del encanto del género provenía del hecho de que no tenía baterías o bajos. En lugar de simular las cualidades de los instrumentos "reales" existentes, la tecnología digital era explotada para producir sonidos que no tenían correlaciones previas. La función del *timestretching* –que permite cambiar la velocidad o duración de un sonido sin que su pitch sea

alterado– transformó los breakbeats sampleados en ritmos que ningún ser humano podía tocar. Los productores también utilizaron la extraña excrecencia metálica que se producía cuando los samples eran enlentecidos y el software tenía que llenar los vacíos. El resultado fue una avalancha abstracta que hizo que los químicos fueran prácticamente redundantes: aceleraba nuestro metabolismo, elevaba nuestras expectativas, reconstruía nuestro sistema nervioso.

También vale la pena detenerse en el término "jungle" porque evoca un terreno: la "jungla" urbana, o más bien, el otro lado de una metrópolis que apenas comenzaba el proceso de digitalización. La palabra "urbana" [*urban music*] fue utilizada como un sinónimo elegante para nombrar a la música "negra". Sin embargo, es posible escuchar "música urbana" no como una forma de negación de la raza, sino como una invocación de los poderes de la convivencia cosmopolita. Al mismo tiempo, el jungle de ninguna manera era una celebración unívoca de lo urbano. Si el jungle celebraba algo, era el encanto de la oscuridad. El jungle liberó la libido reprimida en un impulso distópico, soltando y amplificando el placer que surge de anticipar la aniquilación de todas las certezas actuales. Como argumentó Kodwo Eshun, en el jungle hay una libidinización de la ansiedad, una transformación de los impulsos de pelea y huida en goce.

Esta fue una ambivalencia profunda: en un nivel, lo que escuchábamos era un tipo de intensificación sónica ficcional y una extrapolación de la destrucción global neoliberal de la solidaridad y la seguridad. La nostalgia de la familiaridad de la vida de pueblo pequeño era rechazada en el jungle, pero su ciudad digital estaba desprovista del confort que brinda el anonimato: en ella, no se podía confiar en nadie. El jungle se inspiró en gran parte en los escenarios hobbesianos de las películas de la década de 1980 como *Blade Runner*, *Terminator* y *Depredador 2*. No es accidental el hecho de que estos tres films se basen en

la idea de "cacería". En el mundo del jungle, las entidades –tanto humanas como no-humanas– se persiguen unas a otras tanto por deporte como por supervivencia. Sin embargo, el darkside jungle se trataba de la excitación de ser cazado, de la ansiedad y la euforia de eludir predadores implacables propia de los videojuegos, así como de la euforia de perseguir a la presa.

En otro nivel, el darkside jungle proyectaba el futuro que el capital solo podía negar. El capitalismo nunca podría admitir abiertamente que es un sistema basado en la rapacidad inhumana; el Terminator nunca puede quitarse su máscara humana. El jungle no solo destrozó la máscara, se identificó además activamente con el circuito inorgánico debajo de ella: de allí surge la calavera androide que Rufige Kru usó como logo. La paradójica identificación con la muerte y su igualación con el futuro inhumano fue más que un barato gesto nihilista. En cierto punto, la negatividad ininterrumpida del impulso distópico conduce a un gesto perversamente utópico, y la aniquilación deviene la condición de lo radicalmente nuevo.

En 1994 yo era un estudiante de posgrado y no tenía ni el valor ni el dinero para visitar las disquerías especializadas y comprar los últimos lanzamientos. Así que accedía a los tracks de jungle con el mismo ritmo intermitente con el que había seguido los cómics estadounidenses en los setenta. Los adquiría donde y cuando podía, usualmente en las compilaciones en CD que aparecían mucho tiempo después de que la frescura del vinilo se hubiera pasado. En general, era imposible imponerle una narración al flujo incesante del jungle. Convenientemente para un sonido tan despersonalizado y deshumanizado, los nombres de las bandas solían ser crípticas etiquetas cyberpunk, desconectadas de toda biografía o lugar. El jungle era más disfrutable en cuanto corriente electro-libidinal anónima que *pasaba a través* de los productores, una serie de afectos y efectos especiales que estaban desvinculados de los autores. Sonaba

como una forma de audio sin vida, una feroz y salvaje inteligencia artificial que había sido inconscientemente convocada en el estudio; los breakbeats eran como sabuesos genéticamente modificados que luchaban por ser liberados de sus correas.

Rufige Kru era uno de los pocos artistas de jungle que yo conocía más o menos. Gracias a los evangélicos textos de Simon Reynolds en la ya hace tiempo extinta *Melody Maker*, sabía que Rufige Kru era uno de los seudónimos utilizados por Goldie, el único que estaba transformándose en una cara conocida dentro del anonimato de la escena. Si esta música sin rostro tenía que tener una cara, Goldie –un artista de grafiti de raza mixta con dientes dorados– era un fuerte candidato. Goldie se había formado en la cultura hip-hop, pero fue alterado irreversiblemente por el delirio colectivo de la rave. Su carrera se transformó en una parábola a través de toda una serie de impases. La tentación que tuvieron que enfrentar todos los productores emergentes del escenio[1] del hardcore continuum fue la de renunciar a la naturaleza esencialmente colectiva de las condiciones de producción. Fue una tentación que Goldie no pudo resistir: de un modo revelador, sus discos declinaron en el mismo momento en que dejó de usar nombres colectivos e impersonales para sus proyectos y comenzó a publicarlos como Goldie, aunque este también era un nombre falso. Su primer álbum, *Timeless*, suavizó los ángulos anorgánicos del jungle mediante el uso de instrumentos analógicos y un alarmante buen gusto proveniente del jazz y del funk.

1. "Escenio" es un juego de palabras acuñado por Brian Eno, que mezcla las expresiones "escena" y "genio". Eno planteó que nuestras nociones antiguas del autor como individuo autónomo e infinitamente fértil eran demasiado románticas, obsoletas. Entonces propuso una noción de creatividad más despersonalizada, influenciada por la teoría cibernética y por ideas de sistemas autoorganizados o de retroalimentación. [N. del T. tomada de Simon Reynolds, *Después del rock*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010.]

Goldie se transformó en una celebridad menor, participó en la telenovela de la BBC *EastEnders* y recién en 2008 lanzó el tipo de disco que Rufige Kru debería haber producido quince años antes. La lección era clara: los artistas urbanos británicos solo podían ser exitosos si se alejaban del escenio, si dejaban atrás lo colectivo. Los primeros discos que Goldie y sus colaboradores lanzaron bajo los nombres de Rufige Kru y Metalheads todavía se posicionaban alto en la feria de rumores de la música rave. Entre ellos, *Terminator*, de 1992, fue el que mejor definió su época: agitado, con *stabs* nerviosos propios del género rave; sus ritmos afectados por el *phase* y el *timestretch* sugerían geometrías imposibles y aberrantes mientras que los samples vocales –de Linda Hamilton en la película *Terminator*– hablaban de paradojas temporales y estrategias fatales. El disco sonaba como un comentario de sí mismo: como si las anomalías temporales que Hamilton describía –"hablas en tiempo pasado de cosas que todavía no hice"– se materializaran en ese sonido que implosionaba vertiginosamente.

A medida que Rufige Kru progresó, su sonido se volvió cada vez más prolijo. Mientras que los primeros discos daban la impresión de un conjunto de órganos desmembrados que habían sido groseramente cosidos juntos, los lanzamientos posteriores más bien parecían mutantes ensamblados, genéticamente diseñados. Los elementos volátiles y rebeldes de la música rave habían mermado gradualmente, para ser reemplazados por texturas más austeras y amables. Los títulos –"Dark Rider", "Fury", "Manslaughter"– contaban su propia historia. Al escucharlos, te sentías como si te persiguieran a través de un videojuego brutalista que tenía lugar en un futuro cercano. Los samples vocales fueron reducidos y se volvieron más apagados y siniestros. "Manslaughter" incluye una de las líneas más impresionantes del replicante Roy Batty en *Blade Runner*: "Si tan solo pudieras ver con tus ojos lo que yo he visto". Esta cita constituye el eslogan perfecto para los nuevos

mutantes del jungle, diseñados por la ciencia callejera para tener sentidos más agudos pero una vida más corta.

Yo compraba todos los discos de Rufige Kru que encontraba, pero *Ghosts of my Life* me intrigó de un modo especialmente estremecedor a causa de su título, y su referencia a esa obra maestra pop de 1981 que es "Ghosts", de Japan. Cuando puse el single de 12" de *Ghosts of my Life*, rápidamente me di cuenta, temblando de excitación, de que la voz pitcheada que repetía la frase del título era de hecho la de David Sylvian, líder de Japan. Pero esta no era la única huella de "Ghosts". Después de algunos murmullos atonales y breakbeats nerviosos, la canción tambalea hasta detenerse súbitamente, y en un momento que todavía me corta la respiración cada vez que la escucho, un breve fragmento de la electrónica enmarañada y abstracta inmediatamente reconocible del disco de Japan salta al abismo, antes de ser consumida por una supuración viscosa de bajos y por los chillidos sintéticos que eran las marcas sonoras características del darkside jungle.

El tiempo se había plegado sobre sí mismo. Una de mis primeras fijaciones pop estaba de regreso, reivindicada en un contexto inesperado. El synthpop new romantic de comienzos de los ochenta, denigrado y ridiculizado en Gran Bretaña, pero reverenciado en las escenas de música dance de Detroit, Nueva York y Chicago, finalmente volvía a casa para establecerse en el underground del Reino Unido. Kodwo Eshun, que en ese entonces estaba trabajando en su libro *Más brillante que el sol*,[2] argumentaría que el synthpop jugó el mismo rol fundacional para el techno, el hip-hop y el jungle que el delta blues para el rock. Era como si una parte reprimida de mí mismo –un fantasma proveniente de otra parte de mi vida– estuviera siendo recuperada, aunque de una forma permanentemente alterada.

2. Kodwo Eshun, *Más brillante que el sol*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

"JUSTO CUANDO PIENSO QUE ESTOY GANANDO"

En 1982, había grabado "Ghosts" de la radio y la escuchaba todo el tiempo: apretaba play, rebobinaba el cassette, repetía. "Ghosts" es una canción que incluso hoy te obliga a seguir escuchándola una y otra vez. En parte, por la abundancia de detalles que posee, que hacen que nunca llegues a sentir que la captaste completamente.

Ninguna otra cosa que Japan haya grabado se parece a "Ghosts". Es una anomalía, no solo por su aparente confesionalismo, excepcional en la obra de un grupo que privilegió las poses estéticas por sobre la expresión emocional, sino también por sus arreglos y su textura. En el resto de *Tin Drum* -el álbum de 1981 en el que apareció "Ghosts"- Japan desarrolló un etno-funk plástico, en el que la electrónica revolotea a través de una arquitectura rítmica elástica creada por el bajo y la batería. En "Ghosts", al contrario, no hay batería ni línea de bajo; solo una percusión que suena como vértebras metálicas que estallan suavemente y un juego de sonidos tan austeramente sintéticos que podrían estar hechos por Stockhausen.

"Ghosts" comienza con unas campanadas que te hacen sentir como si estuvieras dentro de un reloj metálico. El aire está cargado, un campo eléctrico atravesado por ininteligibles ondas de radio. Al mismo tiempo, la canción está impregnada de una inmensa calma, de aplomo. Vean la extraordinaria presentación en vivo de "Ghosts" en *The Old Grey Whistle Test*. Es como si estuvieran cuidando sus instrumentos más que tocándolos. Sylvian es el único que parece animado, pero solo su rostro, escondido detrás del flequillo, se mueve. La angustia amanerada de su interpretación vocal se relaciona de un modo extraño con la austeridad electrónica de la música. La sensación de un mal presentimiento enervado es rota por la única huella de melodrama en la canción: los *stabs* de sintetizador que,

simulando el tipo de cuerdas que se escucharían en la banda sonora de una película de suspenso, dan pie al estribillo: *"Just when I think I'm win-ning/ when I've broken every door/ the ghosts of my life/ blow wild-er/ than the win-d"* [Justo cuando pienso que estoy ganando/ cuando había roto cada puerta/ los fantasmas de mi vida/ soplan más salvajes/ que el viento]...

¿Cuáles son exactamente los fantasmas que asedian [*haunt*] a Sylvian? Gran parte de la potencia de la canción deriva de la negativa a responder esa pregunta y de su falta de especificidad: podemos llenar los casilleros en blanco con nuestros propios espectros. Está claro que no son las contingencias externas las que arruinan su bienestar. Algo de su pasado, algo que querría haber dejado atrás, vuelve una y otra vez. Y él no puede dejarlo atrás porque lo lleva consigo. ¿Está anticipando la destrucción de su felicidad o esa destrucción ya ha ocurrido? El tiempo presente –o más bien, la vacilación entre pasado y presente– crea una ambigüedad que sugiere una eternidad fatalista, una compulsión a repetir que puede transformarse en una profecía autocumplida. Los fantasmas regresan precisamente por el temor a que lo hagan...

Es difícil no escuchar "Ghosts" como un tipo de reflexión sobre la carrera de Japan hasta ese momento. El grupo fue la culminación de una cierta interpretación inglesa del art pop que comenzó con Bowie y Roxy Music a comienzos de los setenta. Ellos venían de Beckenham, Catford, Lewisham, el poco glamoroso conurbano en el que Kent se funde con la zona sur de Londres; el mismo interior suburbano del que habían salido David Bowie, Billy Idol y Siouxsie Sioux. Al igual que el resto del art pop inglés, Japan veía en su entorno solo una inspiración negativa, algo de lo que había que escapar. "Había una huida consciente de todo lo que la infancia representaba", remarcó en su momento Sylvian. El pop era el portal para escapar de lo prosaico. Y la música solo era una parte. El

art pop fue una *escuela de finalización*[3] para estos autodidactas de la clase trabajadora que, siguiendo las pistas dejadas por los pioneros del género –las alusiones secretas en las letras, en los títulos de las canciones o en referencias durante entrevistas–, aprendieron cosas que no estaban en la agenda formal de la juventud de la clase trabajadora: bellas artes, cine europeo, literatura vanguardista... Cambiarse el nombre era el primer paso, y Sylvian había trocado su apellido de nacimiento (Batt) por la referencia a Sylvain Sylvain de New York Dolls, el grupo que Japan había imitado en sus inicios.

En la época de "Ghosts" toda la fanfarronería pseudo-estadounidense de esa fase marcada por los Dolls había sido dejada atrás hacía tiempo; y Sylvian ya había perfeccionado largamente su copia plástica para las masas de Bryan Ferry. En su análisis de la voz de Ferry, Ian Penman sostiene que su peculiar cualidad proviene del intento no muy exitoso por parte del cantante de hacer pasar su acento de la región de Tyneside por un inglés atemporal. Cuando canta, la voz de Sylvian es entonces la imitación de esa imitación. La cualidad casi relinchosa de la angustia de Ferry se mantiene, pero traspuesta en un estilismo puro vaciado de todo contenido emocional. Es cultural, no-natural; remilgada, ultraafectada pero, por esa misma razón, extrañamente carente de afecto. No podría contrastar más con la voz de Sylvian cuando hablaba en esa misma época, que era incómoda, tentativa y cargada de todas las huellas de clase que había intentado eliminar de su voz de cantante. *"Sons of pioneers/ are hungry men"* [Los hijos de los pioneros/ son hombres hambrientos].

---

3. La "escuela de finalización" era una institución destinada a formar a las jóvenes mujeres en protocolo, conducta social y buenos modales para su ingreso en la alta sociedad. [N. del T.]

"Ghosts" estaba marcada por las ansiedades típicamente inglesas: podríamos imaginar a Pip de *Great Expectations* [*Grandes esperanzas*] cantándola. En Inglaterra, la posibilidad de abandonar la clase trabajadora siempre se ve amenazada por el peligro de que te descubran, de que asomen tus raíces. Ya sea porque no conozcas alguna etiqueta social crucial que deberías conocer o por pronunciar algo incorrectamente. Y la mala pronunciación es una fuente constante de ansiedad para el autodidacta, porque los libros no necesariamente explican cómo *decir* las palabras. ¿Es "Ghosts" el momento en que el art pop confronta ese miedo a que la pertenencia de clase sea descubierta, a que el origen nunca pueda ser trascendido, a que los maleducados espectros de Lewisham reaparecerán sin importar cuán al este viajemos?

Japan llevó al art pop a una superficialidad pura; incluso superó a sus inspiradores a través de ese esteticismo carente de toda profundidad. *Tin Drum*, el álbum de 1981 en el que estaba incluida "Ghosts", era art pop como entiende el pop Roland Barthes, un conspicuo juego con los signos, considerados solo por su capacidad de seducir. El arte de tapa de inmediato te transportaba a su mundo excesivamente confeccionado: Sylvian, cuyo flequillo oxigenado lleno de spray cae artísticamente sobre los lentes al estilo de Trevor Horn, aparece sentado en la escenografía de una simple vivienda oriental, palillos chinos en mano, mientras un poster de Mao se despega de la pared detrás de él. Todo es posado, cada Signo seleccionado con una meticulosidad fetichista. La sombra de ojos le da a los párpados una pesadez casi opiácea pero, al mismo tiempo, todo es tan dolorosamente frágil... su rostro, anémicamente ultra blanco, como una máscara Noh; su postura corporal, la de una agotada muñeca de trapo. Ahí está él, uno de los últimos príncipes del glam, quizás el más magnífico; su cara y su cuerpo son una obra de arte rara y delicada, no extrínseca o menor que la música, un componente integral del

concepto total. Estas referencias parecen estar vaciadas de todo significado social, político o cultural. Cuando Sylvian canta *"Red Army needs you"* [El Ejército Rojo te necesita] en "Cantonese Boy", la canción que cierra el álbum, lo hace con el espíritu del orientalismo semiótico: los imperios de signos japonés y chino son reducidos a meras imágenes, explotados y deseados en su simple superficialidad.

En la época de *Tin Drum*, Japan había perfeccionado la transición que va de ser un grupo de sabuesos pordioseros estilo New York Dolls a caballeros entendidos, de jóvenes de la clase trabajadora de Beckenham a hombres cosmopolitas. (O al menos lo habían logrado en la medida de lo posible: "Ghosts" sugiere que la transición nunca podrá ser lo suficientemente exitosa como para eliminar la ansiedad: cuanto más se oculta el pasado, más lastima cuando es expuesto.) La superficialidad de *Tin Drum* es la superficialidad de la fotografía (brillante); y el desapego del grupo es el del fotógrafo. Las imágenes son descontextualizadas y luego reensambladas para formar un panorama "oriental" extrañamente abstracto: un lejano oriente como el que podría haber imaginado el autor surrealista Raymond Roussel. Al igual que Ferry, Sylvian permanece tanto Sujeto como Objeto: no solo es la Imagen congelada, sino también el que ensambla las imágenes; no en un sentido patológico tipo *Peeping Tom*, sino de un modo fríamente indiferente. La indiferencia, naturalmente, es actuada: oculta la ansiedad incluso cuando la sublima. Las palabras son pequeños laberintos, enigmas sin solución –o quizá mejor, son apariencias de enigmas–, caprichosas escenografías decoradas con motivos chinos y japoneses.

La voz de Sylvian forma parte de esa farsa. Incluso en "Ghosts", no pide ser tomada por su valor nominal. No es una voz que revela, ni siquiera pretende revelar algo, es una voz que esconde, al igual que el maquillaje, esos signos chinos usados de manera conspicua. No solo la obsesión con la geografía es la que hace ver a Sylvian como un turista,

como un observador externo incluso de su propia vida "interna". Su voz parece provenir enteramente de su cabeza, no de su cuerpo.

¿Y qué pasó luego? La banda se desmoronó, al tiempo que Duran Duran, con su versión lumpen del estilo de Japan, se encontraba ya a mitad de camino hacia el super-estrellato. Sylvian, por su parte, intentó alcanzar la "autenticidad", connotada por dos cosas: el abandono del ritmo y la aceptación de los instrumentos "reales". La limpieza de los cosméticos, la búsqueda del Significado, el descubrimiento del Yo Real. Sin embargo, hasta el lanzamiento de *Blemish* en 2003, parecía que los discos solistas de Sylvian se esforzaban por lograr una autenticidad emocional que su voz nunca podría conseguir, solo que ahora carecían de la coartada del esteticismo.

Tin Drum fue el último álbum de estudio de Japan, pero también fue uno de los últimos momentos del art pop inglés. Silenciosamente, un futuro había muerto, pero otros nuevos iban a aparecer.

"TUS OJOS SE PARECEN A LOS MÍOS"

Un fragmento de "Ghosts" reapareció catorce años más tarde en el primer single de Tricky, "Aftermath". No se trataba en este caso de un sample, sino de una cita cantada por el mentor de Tricky, también oriundo de Bristol, Mark Stewart. En el fondo de la base repetitiva de la canción, se puede escuchar a Stewart recitando las líneas *"just when I thought I was winning/ just when I thought I could not be stopped..."* [justo cuando pensé que estaba ganando/ justo cuando pensé que no podría ser detenido]. La referencia a Japan y la presencia de Stewart –una figura central de la escena postpunk de Bristol desde que formó parte de The Pop Group en la década de 1970– eran claves poderosas para entender que el posicionamiento de Tricky como un

artista de trip-hop era reductivo y engañoso. Muy a menudo la etiqueta "trip-hop" se aplicó a lo que en realidad era música negra con la "negritud" silenciada o extirpada (hip-hop sin rap). El "trip" de la música de Tricky tenía menos que ver con la psicodelia que con la indolencia recargada de la marihuana. Pero Tricky llevó la inercia del ganja mucho más allá de la lasitud *stoner*, hasta una condición visionaria en la cual la agresividad y la fanfarronería del rap fueron eliminadas y refractadas en la calurosa niebla de una humedad onírica e hidropónica.

A primera vista, el ra(s)p [chirrido] de Tricky puede ser escuchado como la respuesta británica al hip-hop; pero, en un nivel más profundo, también estaba tomando y renovando ciertos aspectos del postpunk y del art pop. Tricky consideraba algunos grupos postpunk –Blondie, The Banshees, The Cure ("Creo que es la última gran banda pop", dijo)– como sus precursores. No se trata sin embargo de simplemente oponer este linaje a las referencias al soul, el funk y el dub que eran realmente obvias en la música temprana de Tricky. El postpunk y el art pop ya habían tomado muchas cosas del funk y el dub. "Crecí en un ghetto blanco", me explicó Tricky en una entrevista de 2008. "Mi padre es jamaiquino y mi abuela blanca. Cuando era chico, hasta los 16 años, todo era normal. Pero cuando me mudé a un ghetto étnico, me hice nuevos amigos que me decían '¿por qué andas con esos skinheads blancos?'; y mis amigos skinheads a su vez me preguntaban '¿por qué andas con esos negros?'. Yo no lo captaba, no podía entenderlo. Siempre tuve la capacidad de estar en los dos mundos, de ir a un club de reggae y luego a uno de blancos y ni siquiera darme cuenta del cambio porque mi familia es toda de diferentes colores y tonos. En Navidad viene una persona blanca, una persona negra, una persona que parece africana, una persona que parece asiática... y no nos llama la atención, mi familia no distingue los colores. Pero de pronto las cosas empezaron a moverse, se aprenden malos hábitos, y

las personas te susurran '¿por qué andas con esos tipos blancos?'. Y un día ves a The Specials en la televisión, una banda de blancos y negros que se juntan a tocar."

Tricky apareció justo en el momento en que la pantomima reaccionaria del britpop –un tipo de rock que lavaba [*whitewashed*] sus influencias negras contemporáneas– se volvía dominante. El falso enfrentamiento entre Blur y Oasis que preocupaba a los medios era una distracción de las verdaderas fallas de la cultura musical británica de la época. El conflicto que realmente importaba era entre una música que reconocía y aceleraba lo que fue nuevo en los noventa –la tecnología, el pluralismo cultural, las innovaciones en los géneros– y una música que se refugiaba en una versión monocultural de la identidad británica: un rock de chicos blancos bravucones construido casi enteramente a partir de formas establecidas en las décadas de 1960 y 1970. Esta era una música diseñada para tranquilizar las ansiedades de los varones blancos en un momento en el que todas las certezas con las que contaban anteriormente –el trabajo, las relaciones sexuales, la identidad étnica– se derrumbaban. Como sabemos hoy, el britpop ganaría la batalla, y Tricky se escabulliría para transformarse en el heraldo de un futuro de la música británica que nunca llegaría a materializarse. (Hubo un intento de reconciliación entre Tricky y el britpop que afortunadamente falló. Damon Albarn, cantante de Blur, fue invitado a participar en el álbum que Tricky publicaría con el nombre de *Nearly God* [Casi Dios], junto a Terry Hall de The Specials y muchos otros. Pero la canción que grabaron juntos fue eliminada del disco antes de su lanzamiento.)

Cuando salió *Maxinquaye* en 1995, Tricky fue inmediatamente consagrado como la voz de una generación callada y despolitizada, el profeta herido que absorbía y transmitía la polución psíquica de una década. El alcance de esta adulación puede ser comprendido a la luz del nombre *Nearly God*: fue un periodista alemán quien origi-

nalmente le preguntó "¿cómo se siente ser Dios, bueno... casi Dios?". En lugar de asumir el rol del diablillo perverso en el mainstream pop de los noventa, Tricky se retiró a los márgenes y se transformó en una figura semiolvidada. Tanto es así que su aparición como invitado en el concierto de Beyoncé en la edición 2011 de Glastonbury provocó resoplidos de sorpresa, como si, por un momento, hubiéramos caído en una realidad paralela en la que Tricky estaba donde siempre había merecido estar, una gárgola glamorosa en el edificio del pop del siglo XXI. Sin embargo, de un modo enormemente simbólico, el micrófono de Tricky parecía estar apagado y prácticamente no se lo escuchaba.

En su emblemático ensayo para la revista *The Wire* de marzo de 1995, Ian Penman escribió: "En *Maxinquaye*, Tricky suena como un fantasma de otro sistema solar". La espectralidad de la música de Tricky, el modo en que se negó a *dar el paso adelante* o *representar*, junto con sus fluctuaciones entre la lucidez y la desarticulación, contrasta fuertemente con el desparpajo multicolor, exclamativo, que Penman analiza. Lo realmente significativo de la versión del multiculturalismo que Tricky y Goldie profesaron fue su rechazo a la seriedad y el mérito. La suya no era una música que demandaba la inclusión en ningún tipo de normalidad. Al contrario, se deleitaba en su sofisticación *diferente* y en su glamour de ciencia ficción. Al igual que en el caso de Bowie, el pionero original del art pop, se trataba de una identificación con lo otro –con lo alienígena– en la que este representaba la novedad tecnológica y el extrañamiento cognitivo, y en última instancia, nuevas formas de relación social que hasta el momento solo habían podido ser vagamente imaginadas. Bowie no fue el primero en realizar esta identificación: el amor por lo alienígena fue un gesto que los Reyes Magos negros –el canon "sónico-ficcional" de Kodwo Eshun, compuesto por Lee Perry, George Clinton y Sun Ra– habían hecho mucho antes que Bowie. La

identificación con lo otro -no tanto hablar por lo otro, sino que lo otro hable a través tuyo- fue lo que le dio a la música popular del siglo XX la mayor parte de su carga política. La identificación con lo otro implicaba la posibilidad de escaparse de la identidad hacia otras subjetividades y otros mundos.

También se trataba de una identificación con el androide. "Aftermath" incluye un fragmento de un diálogo extraído de *Blade Runner*: "Te voy a contar sobre mi madre", la antiedípica burla que el replicante Leon le arroja a su interrogador-torturador antes de asesinarlo. "¿Es una mera coincidencia que las citas a Sylvian y *Blade Runner* converjan en la misma canción?", se pregunta Penman.

> "Fantasmas"... ¿Replicantes? La electricidad nos ha hecho ángeles. La tecnología (del psicoanálisis a la vigilancia), nos ha hecho fantasmas. El replicante ("TUS OJOS SE PARECEN A LOS MÍOS...") es un vacío parlante. Lo que asusta en "Aftermath" es que sugiere que en la actualidad TODOS LO SOMOS. Vacíos parlantes, hechos solo de fragmentos y citas... contaminados por las memorias de otras personas... a la deriva...

Cuando conocí a Tricky en 2008, se refirió sin que se lo preguntara a la línea de "Aftermath" que Penman retoma aquí. "Mi primera letra en una canción fue *'your eyes resemble mine/ you'll see as no others can'* [tus ojos se parecen a los míos/ verás como nadie más puede hacerlo]. En ese entonces todavía no había sido padre, así que ¿de qué estoy hablando? ¿De quién estoy hablando? Mi hija Maisie no había nacido. Mi madre solía escribir poesía, pero en su época no había ninguna oportunidad y no podría haber hecho nada con ella. Es como si se hubiera matado para darme la oportunidad, en mis letras; nunca puedo entender por qué escribo como una mujer. Creo que tengo el talento de mi mamá, soy su vehículo. Por eso necesito que una mujer las cante."

La hauntología es entonces telepatía, la persistencia de lo que ya no existe... No es necesario creer en lo sobrenatural para reconocer que la familia es una estructura espectral, un Hotel Overlook[4] lleno de presentimientos y repeticiones siniestras, algo que habla por delante de nosotros, en lugar de nosotros... Desde el comienzo -al igual que todos nosotros-, Tricky estaba asediado, y la textura crepitatoria de la hauntología del siglo XXI ya se escuchaba en sus primeras grabaciones. Cuando una década más tarde escuché *Burial* por primera vez, inmediatamente pensé en *Maxinquaye* como una referencia. No solo era el uso del crepitar del vinilo, característico de ambos discos, lo que sugería la afinidad. También era el ambiente que predominaba, el modo en que la tristeza sofocante y una melancolía murmurante sangraban sobre el erotismo del mal de amores y la alocución onírica. Ambos discos se sentían como estados emocionales transformados en paisajes, pero mientras que la música de *Burial* conjura escenas urbanas bajo la llovizna permanente de *Blade Runner*, *Maxinquaye* parece tener lugar en un desierto tan delirante y daliniano como el espacio de iniciación que atraviesan los personajes en *Walkabout* de Nicolas Roeg: la tierra está abrasada, resquebrajada e infértil, pero hay en ella explosiones ocasionales de verdes exuberantes (el mareantemente erótico "Abbaon Fat Tracks", por ejemplo, podría hacernos extraviar en las ruinas pastoriles de *Spirit of Eden* de Talk Talk).

"Tus ojos se parecen a los míos..." Desde el comienzo, cuando hablaba con la voz de su madre muerta como un semibenigno Norman Bates, Tricky era consciente de su (des)posesión por parte de espectros femeninos. Su

4. El Hotel Overlook es el hotel en el que transcurre la novela de Stephen King *El resplandor* y la posterior adaptación cinematográfica dirigida por Stanley Kubrick. [N. del T.]

predilección por el maquillaje y el travestismo lo hacían ver como uno de los últimos vestigios del impulso glam del pop británico: su ambivalencia de género era un bienvenido antídoto contra el machismo lumpen del britpop. Es claro que la indeterminación de género no es una pantomima teatral para él, sino algo central en su música. Decir que Tricky "escribe desde un punto de vista femenino" no alcanza a capturar el carácter siniestro de su obra, ya que también induce a las mujeres a cantar desde lo que parece ser una perspectiva masculina. "Me gusta poner a las mujeres en un rol masculino, que las mujeres sean fuertes y los hombres débiles. Yo fui educado... uno de mis tíos estuvo en la cárcel durante treinta años y el otro durante quince. No veía a mi padre y fui educado por mi abuela y mi tía, así que vi a mi abuela pelear en la calle. Vi a mi tía y mi abuela agarrarse a puñetazos entre ellas. Un día vi a mi abuela tomar el brazo de mi tía y cerrarle la puerta encima, le rompió el brazo en una pelea por comida. Entonces veo a las mujeres como personas fuertes. Ellas me alimentaban, me vestían, mi abuela me enseñó a robar, mi tía a pelear, me mandó a boxeo cuando tenía 15 años. Cuando los hombres van a la guerra, unos se ubican de un lado del campo de batalla y otros del contrario y se disparan; pero lo más difícil es quedarse en casa, escuchar a los niños llorar y tener que darles de comer. Eso es realmente duro. No veía a ningún hombre cerca, pero vi a mi tío ir a la cárcel durante siete años, luego a mi otro tío durante diez años. Mi padre nunca me llamó. Las mujeres eran las que nos mantenían juntos, las que traían la comida a la mesa, las que defendían a los niños... si alguien se metía con nosotros venían a defendernos a la escuela. Ningún hombre hizo eso por mí. Nunca estuvieron cuando los necesité. Solo conozco a las mujeres."

El género no se disuelve aquí en una materia insípida y unisex, al contrario, se convierte en un espacio inestable en el que la subjetividad continuamente se desliza entre

la voz masculina y la femenina. Es el arte de dividirse, que también es el arte de duplicarse. A través de las mujeres que cantan por/como él, Tricky se vuelve menos que uno, un sujeto dividido cuya integridad nunca podrá ser restaurada. Sin embargo, las voces que cantan su incompletitud también hacen que sea más que uno, un doble en busca de su otra mitad perdida, a la que nunca podrá recuperar. En cualquier caso, como vocalista y como escritor/productor que acepta cantar en nombre de otros, Tricky desestabiliza la idea de que la voz es una sólida garantía de presencia e identidad. Su propia voz, débil y ahuecada, llena de graznidos, balbuceos y murmullos, siempre ha sugerido una presencia que apenas está allí, algo suplementario más que central. Pero la voz principal de sus canciones -a menudo femenina- también suena abstracta y ausente. A lo que más se parecen las voces de sus cantantes femeninas -chatas, agotadas, destituidas de las cadencias afectivas ordinarias- es al sonido de una médium, una voz hablada por algo diferente.

"So this is the aftermath..." [Entonces esto es lo que viene después...]. Tricky no posee a sus cantantes, más bien las induce a compartir sus estados de trance. Las palabras que le llegan desde una fuente femenina perdida vuelven a través de una boca femenina. *"I'm already on the other side"* [Yo ya estoy del otro lado], canta Martina Topley-Bird en "I Be the Prophet", del LP de *Nearly God*. La crianza de Tricky fue particularmente gótica. "Mi abuela se quedaba conmigo en casa porque su marido salía a trabajar, y ella miraba todas las películas de terror en blanco y negro, las películas de vampiros... para mí fue como crecer en una película. Cuando perdió a mi madre, su hija, solía sentarme en el piso en el medio de la habitación. Ponía un disco de Billie Holiday, fumaba un cigarrillo y mientras me miraba decía cosas como: 'Te pareces a tu mamá'. Siempre fui el fantasma de mi madre. Crecí en un estado de ensoñación. Una vez vi a alguien suicidarse

en un estacionamiento público y la policía me llevó para declarar lo que había visto. Al día siguiente, mi nombre apareció en el *Evening Post* y, cuando me desperté, vi que el artículo estaba pegado en la heladera... mi abuela lo había puesto allí como si yo fuera famoso."

El poseído también es un desposeído, de su propia identidad y de su propia voz. Pero este tipo de desposesión es por supuesto una precondición para la actuación y la escritura más potentes. Los escritores deben sintonizar con otras voces, los performers deben ser capaces de ser tomados por fuerzas externas; y Tricky es un gran artista en vivo por su capacidad de autoborrarse y colocarse en un estado de trance chamánico. Como lo oculto, la religión provee un repertorio simbólico que trata con la idea de una presencia extraña que usa nuestra lengua, con la influencia de los muertos sobre los vivos. Y el lenguaje de Tricky siempre ha estado saturado de imaginería bíblica. El paisaje de purgatorio de *Maxinquaye* está plagado de signos religiosos, mientras que *Pre-Millennium Tension* exhibe lo que parece ser una manía religiosa: *"I've met a Christian in Christiansands, and a devil in Helsinki"* [Conocí a un cristiano en arenas cristianas, y a un diablo en Helsinki]; *"Here come the Nazarene/ look good in a magazine... Mary Magdalene that'll be my first sin"* [Ahí vienen los Nazarenos/ se ven bien en la revista... María Magdalena, ese será mi primer pecado].

Cuando entrevisté a Tricky, acababa de lanzar el sencillo "Council Estate". En él hablaban los espectros de clase, pero no era la primera vez en su obra que lo hacían. El fuego de la ardiente furia de clase puede detectarse en muchas de sus primeras canciones. *"I'll master your language/ and in the meantime, I'll create my own"* [Dominaré tu lenguaje/ y mientras tanto, voy a crear el mío], advertía en 1996 en "Christiansands", postulándose como el Caliban proletario que trama una venganza sobre sus presuntos superiores. Tricky es sumamente consciente del modo en que la clase

determina el destino. "La posibilidad de robar una casa o un coche equivale a que los cerrajeros y las compañías de seguros hagan dinero conmigo. Cuanto más esté en prisión, más dinero están haciendo. Esclavitud moderna: en vez de esclavizarlos, los transforman en criminales." Al álbum que incluía "Council Estate", Tricky lo llamó *Knowle West*, el área de Bristol en la que creció. "Cuando estaba en la escuela, un maestro nos dijo: 'Cuando busquen un trabajo, en cuanto pongan su código postal y sepan que son de Knowle West, no les van a dar el puesto. Entonces mientan, cuando completen un formulario, mientan'."

"Council Estate" fue concebida desde el resentimiento como fuerza motivadora y desde el éxito como venganza. No se trataba de dejar el pasado atrás, como quería Sylvian, sino de triunfar, de modo que los orígenes de clase pudieran golpear en la garganta a aquellos que sostenían que el éxito no era posible. Como sucedió con muchas otras estrellas pop de la clase trabajadora anteriores a él, incluido Sylvian, el éxito le permitió a Tricky reivindicarse y le dio acceso a un mundo que lo atraía y lo horrorizaba a la vez. "Tricky Kid", de 1996, fue su respuesta al tema de la dislocación de clase que había preocupado al pop británico desde, por lo menos, The Kinks. Era la mejor canción sobre un hombre proyectado fuera de su entorno hacia los jardines del placer del superéxito desde "Club Country" de The Associates (*"A drive from nowhere leaves you in the cold... every breath you breathe belongs to someone there"* [Un viaje desde la nada te deja en el desamparo... Cada respiro que des, le pertenece allí a alguien]). Con su visión febril, al estilo del hedonismo lascivo de *Jacob Ladder* –*"coke in ya nose... everybody wants to be naked and famous"* [cocaína en tu nariz... todos quieren desnudarse y ser famosos]–, "Tricky Kid" anticipó el modo en que, en la primera década del siglo XXI, las ambiciones de la clase trabajadora iban a ser compradas por el oro para tontos de la cultura de las celebridades y el reality. Demoníacamente proclamaba: *"Now*

they call me superstar..." [Ahora me llaman superestrella], una línea que retomaría en el estribillo de "Council Estate". ¿Por qué "superstrella" es una palabra tan importante para él? "Porque en cierto sentido es una palabra muy estúpida. Lo que solía pasar era que sacabas un disco y, si tenías éxito, la fama era solamente una parte del juego. Cuando estaba comenzando, solo quería hacer un buen disco. Quería hacer algo que nadie hubiera escuchado antes, no estaba interesado en ninguna otra cosa."

PARTE 01

EL RETORNO DE LOS SETENTA



EL PASADO ES UN PLANETA EXTRAÑO: EL PRIMER Y EL ÚLTIMO EPISODIO DE *LIFE ON MARS*



Life on Mars es lo suficientemente sintomática como para ser interesante. ¿Sintomática de qué? Bueno, de una cultura que ha perdido su confianza, no solo en que el futuro será bueno, sino en que algún tipo de futuro sea posible. Además, *Life on Mars* sugiere que una de las fuentes principales de la cultura británica reciente –el pasado– está llegando a un punto de agotamiento.

La serie narra la historia de Sam Tyler (John Simm), un detective de 2006 que es atropellado por un coche y súbitamente aparece en 1973. Al verla, es difícil evitar el juego de preguntarse: ¿cuán convincente es la simulación de 1973? Constantemente buscamos anacronismos, y la respuesta es que la recreación no es demasiado convincente. Pero no a causa de los anacronismos. El problema es que se trata de un 1973 que no se siente vivo. La sordidez post-psicodélica, casi propia del Bloque Oriental, de los setenta es irrecuperable; en el momento en que la cámara los toma, los pósters kitsch y los pantalones acampanados se transforman inmediatamente en citas de estilo.

(Debe haber alguna razón técnica –quizás el tipo de película que utilizan– que explique por qué la televisión británica ya no es capaz de transmitir la sensación de un mundo vivo. Sin importar lo que se filme, siempre parece como si fuera algo pintado densa y hábilmente con un barniz brillante, como si fuera un video corporativo. Ese sigue siendo precisamente mi problema con el nuevo *Dr. Who*: las escenas contemporáneas en Inglaterra parecen realizadas en un parque temático, en un set demasiado escenográfico y exageradamente iluminado.)

Las campañas públicas contra robos reproducidas en los televisores en blanco y negro, los profesores de la Open University con sus absurdos bigotes y voluminosos cuellos, la señal de ajuste... Todo es tan icónico, y el problema de los íconos es que, después de todo, no evocan nada. El ícono es el opuesto exacto de la Madeleine, el nombre que, combinando a Hitchcock y Proust, le da Chris Marker a esos disparadores totémicos que súbitamente te arrastran al pasado. El punto es que la Madeleine solo puede lograr ese desplazamiento temporal porque evita la museificación y la memorialización, porque queda afuera de las fotografías, olvidada en un rincón. Escuchar a T-Rex hoy no trae recuerdos de 1973, sino de los programas nostálgicos sobre 1973. ¿Y no es una parte de nuestro problema que se haya reflexionado de un modo tan meticuloso y forense sobre cada objeto cultural producido desde 1963 en adelante, de modo que nada puede ya transportarnos hacia atrás? (Un problema de la memoria digital: Baudrillard observa en algún lugar que las computadoras no recuerdan realmente porque carecen de la capacidad de olvidar.)

//

Finalmente, el único elemento de ciencia ficción de *Life on Mars* es su duda ontológica: ¿es esto real o no? En ese sentido,

Life on Mars encaja perfectamente en la definición de Todorov de lo Fantástico como aquello que vacila entre lo Siniestro (que en última instancia puede ser explicado de modo naturalista) y lo Maravilloso (aquello de lo que solo se puede dar cuenta en términos sobrenaturales). El dilema que *Life on Mars* exploró fue este: ¿está Sam Tyler en coma y la totalidad del mundo de la década de 1970 en el que está perdido es un tipo de confabulación inconsciente? ¿O, de algún modo que todavía no entendemos, ha sido transportado al 1973 real? La serie mantuvo esa ambigüedad hasta el final (el último episodio fue tan ambivalente que llegó al punto de ser críptico).

Simm ha observado irónicamente que el concepto central de la serie deja libre de toda culpa a la producción. Si Tyler está en coma, entonces cualquiera de las inexactitudes históricas de *Life on Mars* podría ser explicada como huecos en los recuerdos del período que tenía el personaje. Sin dudas, el placer de *Life on Mars* deriva de su recreación imperfecta, no del año 1973 en sí mismo, sino de la televisión de la década de 1970. El programa era pura nostalgia mitigada, *I Love 1973* en versión serie policial. Y digo serie policial porque es claro que los elementos de ciencia ficción de *Life on Mars* son poco más que pretextos; la serie es metapolicial más que metaciencia-ficción. El concepto del viaje temporal permitía mostrar representaciones que de otro modo hubieran sido inaceptables, y por debajo de la pregunta ontológica que sirve de marco a la serie (¿es esto real o no?), yace una pregunta sobre el deseo y la política: ¿queremos que esto sea real?

Como la encarnación del presente, Sam Tyler se transformó en la mala conciencia de las series policiales de los setenta, cuyo descontento con el pasado nos permite disfrutarlas de nuevo hoy. Simm, como el "policía bueno" moderno e ilustrado, era menos el antiejemplo del antediluviano "policía malo" Gene Hunt que la negación posmoderna que hacía posible disfrutar de la violencia y los insultos de este último. Hunt, interpretado por Philip Glenister, se transformó

en la verdadera estrella del show, amado por los tabloides que adoraban citar sus sucesiones de abusos, cuidadosamente construidas por los autores para que dieran una impresión más cómica que provocativa. La "vigilancia contra el sinsentido" de Hunt era presentada con suficiente "determinación" como para producirnos dolor, pero siempre su violencia era limitada para que no llegara a provocar disgusto. (En ese sentido, el programa era el equivalente cultural del puñetazo al sospechoso que no aparece en el examen médico posterior.)

Sin lugar a dudas, aunque quizás involuntariamente, el mensaje último de la serie es reaccionario; en el final, en lugar de educar a Hunt, Tyler tuvo que acomodarse a sus métodos. Cuando en el último episodio Tyler se enfrenta con la decisión de traicionar o ser leal a Hunt (en ese punto narrativo parece que la traición de Tyler a Hunt es el precio que Tyler debe pagar para poder regresar a 2007), también se trata de una elección entre 1973 y el tiempo presente, que equivale a una decisión, no sobre el largo de los cuellos u otras preferencias culturales, sino sobre los estilos de vigilancia. La afinidad de la audiencia es manipulada de tal modo que, sin importar cuánto desaprobemos el comportamiento de Hunt, nunca perdamos la fe en él; de tal modo que la traición de Tyler parece mucho más grave que cualquiera de las fechorías de Hunt. El (aparente) regreso de Tyler a 2007 pone esto de relieve al presentar el ambiente moderno como algo estéril, respetable pero sin gracia, en última instancia, como algo mucho menos real que la dura justicia de la época de Hunt. La sabiduría moderna ("¿Cómo puedes hacer cumplir la ley rompiendo la ley?") se enfrenta con la identificación heroica-renegada de Hunt con la ley ("Yo soy la ley, ¿cómo podría romperla?"). El profundo encanto libidinal de Hunt deriva de la imposible dualidad entre ser un defensor de la ley y ser el que goza del placer ilimitado. Las dos caras del Padre, el severo dador de leyes y el *Père jouissance*, resueltas en la figura perfecta de la nostalgia reaccionaria, la personificación de todo lo supuestamente prohibido por la "corrección política".



NO MÁS PLACERES: JOY DIVISION



Si Joy Division importa hoy más que nunca es porque ha captado el espíritu depresivo de *nuestro* tiempo. Escuchen Joy Division hoy y tendrán la ineludible impresión de que el grupo estaba catatónicamente conectando con nuestro presente, su futuro. Desde el comienzo, su obra estuvo ensombrecida por una profunda aprensión, una sensación de que el futuro estaba clausurado, de que todas las certezas se habían disuelto, de que solo había una creciente melancolía por delante. Se ha vuelto cada vez más claro que 1979 y 1980, los años con los que siempre será identificada la banda, fueron el umbral de una época: el momento en que todo un mundo (socialdemócrata, fordista, industrial) se volvió obsoleto, y en el que los contornos de un nuevo mundo (neoliberal, consumista, informático) empezaron a mostrarse. Este es, por supuesto, un juicio retrospectivo; los quiebres raramente son experimentados como tales en su propio período. Pero los setenta ejercen una fascinación particular ahora que estamos atrapados en el nuevo mundo; un mundo que Deleuze, utilizando una palabra que sería

asociada a Joy Division, llamó "sociedad de control". La década de 1970 es el tiempo antes del cambio, un tiempo a la vez más amable y más severo que el actual. Hace mucho que han sido destruidas las formas de la seguridad (social) dadas por sentado entonces, pero también los despiadados prejuicios que circulaban libremente se han vuelto inaceptables. Las condiciones que permitieron la existencia de un grupo como Joy Division se han evaporado; pero también lo ha hecho cierta textura gris y lúgubre de la vida cotidiana en Gran Bretaña, un país que parecía haber abandonado a regañadientes el racionamiento.

A comienzos de este siglo, la década de 1970 quedó tan lejos como para transformarse en un escenario para el drama, y Joy Division formó parte de ese decorado. Así apareció en *24 Hour Party People* (2002), de Michael Winterbottom. El grupo era poco más que una anécdota en la película, el primer capítulo en la historia de Factory Records y su genial y bufonesco director, Tony Wilson. Joy Division ocupó el centro de la escena en *Control* (2007), de Anton Corbijn, pero el film no consiguió conectar realmente. Para los que conocían la historia, era un viaje familiar; para los no-iniciados, sin embargo, la película no transmitía suficientemente el poder hechizante de la banda. Nos llevaba a través de la historia, pero nunca nos sumergía en la vorágine, no nos hacía sentir por qué era relevante. Quizás esto haya sido inevitable. El rock depende crucialmente de un cuerpo particular y de una voz particular y de la misteriosa relación entre ambos. *Control* no consiguió sobreponerse a la falta del cuerpo y la voz de Ian Curtis y terminó siendo un artístico karaoke naturalista; los actores simulaban los acordes, imitaban los movimientos de Curtis, pero no podían fraguar el torbellino de su carisma, ni congregar el involuntario arte nigromántico que transformó algunas simples estructuras musicales en un expresionismo feroz, un portal al exterior. Para conseguir eso, se necesitaban las secuencias del grupo mientras

tocaba en vivo, el sonido de los discos. Y por ello, de los tres films en los que aparece la banda, el documental *Joy Division* (2007), de Grant Gee, armado a partir de fragmentos de super-8, presentaciones en la televisión, nuevas entrevistas y viejas imágenes de la Manchester de posguerra, fue el que más efectivamente nos transportó de regreso a esa época desaparecida. El film de Gee comienza con un epígrafe extraído de *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, de Marshall Berman: "Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos".[1] Si *Control* intentó conjurar la presencia del grupo, pero nos dejó solamente un calco, un contorno, *Joy Division* se organiza alrededor de un vívido sentido de pérdida. Conscientemente, el film se vuelve un estudio de un tiempo y un lugar que hoy ya no existen. *Joy Division* es un listado de lugares y personas desaparecidos, muchas de ellas ya muertas, no solo Curtis, sino también el manager de la banda Rob Gretton, el productor Martín Hannett y, por supuesto, Tony Wilson. El golpe maestro de la película, su momento más electrizante, el sonido de un hombre muerto que vaga en la tierra de los muertos: un viejo cassette con el registro rechinante de Ian Curtis mientras era hipnotizado y conducido a una "regresión a vidas pasadas". *Viajé a lo largo y a lo ancho de muchos tiempos diferentes*. Una voz lenta y dificultosa que conecta con algo frío y remoto. "¿Cuántos años tienes?", "28", un intercambio que se vuelve mucho más escalofriante porque sabemos que Curtis moriría a los 23 años.

1. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.

ASILOS A PUERTAS ABIERTAS

Conocí a Joy Division en 1982, así que, para mí, Curtis siempre estuvo muerto. Cuando los escuché por primera vez a los 14 años, fue como ese momento de *In the Mouth of Madness* [*En la boca del miedo*], de John Carpenter, en el que Sutter Cane obliga a John Trent a leer la novela, la hiperficción, en la que está inmerso. Toda mi vida futura aparecía intensamente compactada en esas imágenes sonoras: Ballard, Burroughs, dub, disco, gótico, antidepresivos, hospitales psiquiátricos, sobredosis, muñecas cortadas. Demasiados estímulos como para siquiera comenzar a asimilarlos. Si ni ellos mismos entendían lo que estaban haciendo, ¿cómo podría haberlo hecho yo?

New Order, más que ninguna otra banda, intentó huir del mausoleo de Joy Division, y solo en 1990 conseguiría escapar de él. La canción de la Copa del Mundo de Inglaterra, con la participación del receloso actor Keith Allen, un hombre que personifica como nadie el masculinismo cotidiano de la cultura superficial británica de fines de los ochenta y comienzos de los noventa, constituyó un consumado acto de desublimación. Finalmente, esto fue lo que Kodwo Eshun denominó "el precio por escapar de la ansiedad de la influencia (de la influencia de ellos mismos)". En *Movement*, el primer álbum de New Order, la banda todavía sufría de estrés postraumático, congelada en un trance apenas comunicativo (*"The noise that surrounds me/ so loud in my head..."* [El ruido que me rodea/ tan fuerte en mi cabeza...]).

En la mejor entrevista que la banda dio –a Jon Savage, quince años después de la muerte de Curtis– quedó claro que no tenían idea de lo que estaban haciendo, y tampoco ningún deseo de saberlo. Por miedo a destruir la magia, no decían ni preguntaban nada sobre los hipercargados espasmos en trance de Curtis en el escenario, que eran a la vez persuasivos e inquietantes, ni de sus letras sedantes

y catatónicas, que tenían la misma cualidad. Eran nigromantes involuntarios que habían encontrado la fórmula para conectar con las voces, aprendices sin un hechicero. Se veían a sí mismos como golems sin sentido animados por la(s) visión(es) de Curtis. (Por ello, cuando Curtis murió, dijeron que sentían que habían perdido sus ojos...)

Sobre todo, como es evidente, eran más que una banda pop, más que un entretenimiento, incluso aunque solo fuera por el tipo de recepción de la audiencia. Sabemos todas las letras como si las hubiéramos escrito nosotros mismos, seguimos sus pistas vagas, que conducían a todo tipo de habitaciones cada vez más oscuras; escuchar sus discos hoy es como ponerse una ropa cómoda y familiar... ¿Pero quiénes somos "nosotros"? Bien, puede haber sido el último "nosotros" del que toda una generación de todavía-no-hombres se sintió parte. Había una extraña universalidad disponible para todos los devotos de Joy Division (siempre que fueras hombre, por supuesto).

Siempre que fueras hombre, por supuesto... La religión de Joy Division fue, de un modo consciente, una cosa de varones. Deborah Curtis: "No sé si fue intencional o no, pero las novias y las esposas gradualmente dejaron de ir a los recitales, excepto a los más cercanos, y ellos formaron un curioso vínculo emocional masculino. Parecía que los chicos solo se divertían estando entre ellos".[2] No se permiten chicas...

Siendo la mujer de Curtis, a Deborah se le negó la entrada al jardín de los placeres del rock, y tampoco pudo incorporarse al culto a la muerte que yace debajo del principio de placer. Solo se le permitió ordenar el desorden.

Si Joy Division era principalmente una banda de chicos, en "She's Lost Control", su canción más emblemática,

2. Deborah Curtis, *Touching from a Distance. Ian Curtis y Joy Division*, Buenos Aires, Dobra Robota, 2017.

Ian Curtís proyectaba su propia epilepsia, la "enfermedad sagrada", en un Otro femenino. Freud incluye los ataques epilépticos -casualmente junto al cuerpo comprometido en la pasión sexual- entre los ejemplos de lo *unheimlich*, lo no-hogareño, lo que es familiar pero de un modo extraño. Aquí lo orgánico es esclavizado por los ritmos mecánicos de lo inorgánico; lo inanimado lleva la voz cantante, como ocurre siempre en la música de Joy Division. "She's Lost Control" es uno de los encuentros más explícitos del rock con el encanto mineral de lo inanimado. El pulso del disco de Joy Division, escalofriante y muerto en vida, suena como si hubiera sido grabado dentro de los circuitos sinápticos dañados del cerebro de alguien que está sufriendo un ataque; es la voz sepulcral y anhedónica de Curtis, que le llega -como si fuera la voz de un Otro o unos Otros- a través de largos y lascivos ecos expresionistas que perduran como una acre niebla ácida. "She's Lost Control" atraviesa catalépticos agujeros negros de la subjetividad al estilo de Poe, viaja ida y vuelta a la tierra de los muertos para confrontar el "borde del que no hay escape", viendo en los ataques pequeñas muertes (*petit mals* como *petites morts*) que ofrecen liberaciones aterradoras pero excitantes de la identidad, más poderosas que cualquier orgasmo.

EN ESTA COLONIA

Traten de imaginar la Inglaterra de 1979 hoy...

Pre-VCR, pre-PC, pre-C4. Los teléfonos estaban lejos de ser ubicuos (creo que no tuvimos uno hasta alrededor de 1980). El consenso de posguerra se desintegraba en la televisión en blanco y negro.

Más que nadie, Joy Division transformó esa adustez en un uniforme que conscientemente transmitía una autenticidad absoluta; la formalidad deliberadamente funcional de su ropa se escindía del antiglamour tribalizado del punk,

ellos eran, según las palabras de Deborah Curtis, "depresivos vestidos para la Depresión". No en vano se llamaban Warsaw [Varsovia] cuando comenzaron. Justamente era en ese Bloque Oriental de la mente, ese abismo de la desesperación, donde se podía encontrar a estos chicos de la clase trabajadora que escribían canciones montados sobre Dostoyevsky, Conrad, Kafka, Burroughs, Ballard; chicos que, sin siquiera pensarlo, eran modernistas rigurosos que habrían desdeñado repetirse a sí mismos, que ni se preocupaban por desenterrar e imitar lo que había sido hecho veinte o treinta años antes (en 1979, los sesenta no eran más que un *reel* de noticias de Pathé que se desvanecía).

En 1979, el art rock todavía tenía una relación con la experimentación sonora del "Atlántico Negro", según el término de Paul Gilroy. Parece impensable hoy, pero el pop blanco de la época no era ajeno a la vanguardia, así que un intercambio genuino era posible. Joy Division proveyó al Atlántico Negro de algunas ficciones sonoras que este luego reutilizaría: basta con escuchar el extraordinario cover de Grace Jones de "She's Lost Control", o "I've Lost Control" de Sleezy D, o incluso *808s and Heartbreak* de Kanye West, con sus referencias en la tapa al diseño de Peter Saville para "Blue Monday" y sus ecos de *Atmosphere* e "In a Lonely Place". Por todo ello, la relación de Joy Division con el pop negro fue mucho más fuerte que la de otros de sus colegas. La ruptura del postpunk con el rock and roll lumpen punk consistió en gran parte en un ostentoso regreso-reivindicación del pop negro, especialmente del funk y del dub. Nada de eso ocurría, al menos superficialmente, en el caso de Joy Division. Mientras que la interpretación del dub de un grupo como PiL suena hoy demasiado trabajada y literal, Joy Division, y también The Fall, suenan como el *equivalente* blanco e inglés del dub. Ambas bandas eran "negras" en las prioridades y economías de su sonido, que era conducido por el ritmo y estaba repleto de bajos. No era dub en

un sentido meramente formal, sino como metodología: una legitimación que les permitía concebir la producción sonora en términos de ingeniería abstracta. Pero Joy Division también tuvo relación con otro sonido "negro" supersintético y artísticamente artificial: la música disco. Otra vez, fueron ellos, más que PiL, quienes fundaron el "death disco". Como le gusta señalar a Jon Savage, el enjambre de sonidos sintéticos de "Insight" parece salido de los álbumes de música disco como "Knock on Wood", de Amii Stewart.

El rol de Martin Hannett, un productor que debe ser considerado entre los más grandes del pop, no puede ser subestimado. Fueron Hannett y Peter Saville, el diseñador de las tapas de la banda, quienes garantizaron que Joy Division fuera más *art* que *rock*. La húmeda neblina hecha de insinuantes efectos de sonido de difícil escucha con la que Hannett envolvía la mezcla, junto con los diseños despersonalizados de Saville, hicieron que el grupo pudiera ser abordado no como una sumatoria de sujetos expresivos individuales, sino como una coherencia conceptual. Fueron Hannett y Saville quienes transformaron a los insolentes neurománticos de Warsaw en cyberpunks.

UN DÍA TRAS OTRO

Joy Division conectó tanto no solo por lo que fue, sino por cuándo fue. Thatcher acababa de llegar, el largo invierno gris de la *reaganomía* estaba en camino, la Guerra Fría todavía alimentaba nuestro inconsciente con pesadillas que derretirían las retinas durante toda una vida.

Joy Division era el sonido de la veloz depresión de la cultura británica, el grito de una lenta y prolongada cancelación neuronal. Desde 1956 –cuando el Primer Ministro Anthony Eden tomó anfetaminas durante toda la Crisis

de Suez–, pasando por el pop de los sesenta –que había comenzado con los Beatles en choque contra las paredes a causa de los estimulantes en Hamburgo–, hasta el punk –que consumía speed como si no hubiera mañana–, Gran Bretaña ha estado, en todo sentido, acelerándose. El speed es una droga conectiva, una droga acorde a un mundo en el que las conexiones electrónicas proliferan locamente. Pero su efecto posterior es despiadado.

> *Massive serotonin depletion.*
> *Energy crash.*
> *Turn on your TV.*
> *Turn down your pulse.*
> *Turn away from it all.*
> *It's all getting*
> *Too much.*

La melancolía era la forma artística de Curtis, así como la psicosis era la de Mark E. Smith. Nada podría haber sido más apropiado para el comienzo de *Unknown Pleasures* que una canción llamada "Disorder", ya que la clave de Joy Division era el "paisaje interior" ballardiano, la conexión entre la psicopatología individual y la anomia social. Los dos significados del ataque nervioso, los dos significados de la depresión. Ese fue el modo en el que Sumner lo vio. Como le explicó a Savage: "Había una gran sensación de comunidad donde vivíamos. Recuerdo las vacaciones de verano de mi infancia: nos quedábamos despiertos hasta tarde, jugando en la calle, e incluso a la medianoche había señoras mayores que hablaban entre ellas. Creo que lo que pasó en los sesenta fue que el ayuntamiento decidió que no era una zona demasiado saludable y algo tenía que cambiar. Desafortunadamente, fue mi barrio el que cambió. Nos mudaron del otro lado del río, a un bloque de torres. En ese momento pensé que era un cambio fantástico, pero luego, por supuesto, me

di cuenta de que fue un absoluto desastre. Y tuve muchos otros quiebres en mi vida. Así que cuando la gente habla de la oscuridad en la música de Joy Division... a los 22 años ya tenía muchas pérdidas en mi vida. El lugar en el que vivía, donde transcurrían mis recuerdos más felices, todo eso había desaparecido. Y todo lo que quedaba era una fábrica de químicos. En ese momento me di cuenta de que nunca podría regresar a esa felicidad. Ahí está el vacío".

El final de la década de 1970 es un callejón sin salida. En él estaba Joy Division, con Curtis que hacía lo que la mayoría de los hombres de la clase trabajadora todavía hacía: matrimonio temprano y un hijo...

Feel it closing in [Siéntelo acercarse]

Sumner nuevamente: "Cuando dejé la escuela y conseguí un trabajo, la vida real fue como un terrible mazazo. Mi primer trabajo fue en el ayuntamiento de Salford, tenía que pegar sobres y enviar tarifas. Estaba encadenado en una oficina horrible: todos los días, todas las semanas, todo el año, quizás con tres semanas de vacaciones por año. El horror me envolvió. Así que la música de Joy Division es acerca de la muerte del optimismo y de la juventud". Un réquiem para una cultura joven condenada. *"Here are the Young men/ the weight on their shoulders"* [Aquí están los hombres jóvenes/ con el peso sobre sus hombros], decían las famosas líneas de "Decades" en *Closer*. Los títulos "New Dawn Fades" [El nuevo amanecer se desvanece] y *Unknown Pleasures* [Placeres desconocidos] podrían también referir a las promesas traicionadas de la cultura joven. Sin embargo, lo que es remarcable de Joy Division es la total aquiescencia con este fracaso, el modo en que, desde el comienzo, armaron un campamento antártico más allá del principio de placer.

AJUSTA LOS MANDOS HACIA EL CORAZÓN DEL SOL NEGRO

Lo que impresionaba y perturbaba de Joy Division era la fijación de su negatividad. "Implacable" no es la palabra. Sí, Lou Reed, Iggy, Morrison y Jagger habían incursionado en el nihilismo; pero incluso Iggy y Reed se habían visto mejorados por el extraño momento de la euforia o, al menos, en su caso había alguna explicación para la desgracia (frustración sexual, drogas). Lo que separaba a Joy Division de todos sus predecesores, incluso de los más sombríos, era la falta de un objeto o causa evidente de su melancolía. (Esto es lo que hacía que fuera *melancholia* más que melancolía, que siempre ha sido un deleite aceptable, sutilmente sublime, del que las personas disfrutan.) Desde sus inicios (Robert Johnson, Sinatra), la música popular del siglo XX tuvo más que ver con la tristeza masculina (y femenina) que con la euforia. Sin embargo, tanto en el caso del blusero como en el del *crooner*, hay, al menos aparentemente, razones para el dolor. Como la desolación de Joy Division no tenía una causa específica, ellos cruzaron la línea que separa el azul de la tristeza del negro de la depresión, pasando al "desierto y el páramo" en el que ya nada produce ni alegría ni dolor. Cero afecto.

No hay calor en las entrañas de Joy Division. Sobrevivieron a "los problemas y los demonios de este mundo" con la siniestra indiferencia del neurasténico. En "Insight", Curtis cantó *"I've lost the will to want more"* [Perdí la voluntad de querer más], pero no hay ningún indicio de que un deseo tal haya existido en primer lugar. Escuchen por arriba las canciones de sus comienzos y fácilmente podrán confundir su tono con el gesto adusto de la furia irritada del punk, pero, incluso entonces, parece que Curtis clama contra la injusticia o la corrupción solo para utilizarlas como evidencia de una tesis que ya estaba firmemente establecida en su mente. La depresión es, después de todo y sobre todo, una teoría sobre el mundo y la vida.

La estupidez y la venalidad de los políticos ("Leaders of Men"), la imbecilidad y la crueldad de la guerra ("Walked in Line"), son señaladas como pruebas de un caso contra el mundo, contra la vida, que es tan abrumador, tan general, que hace que parezca superfluo apelar a una instancia particular. De cualquier modo, Curtis no espera más de sí mismo que de los demás, sabe que no puede condenar desde una superioridad moral: *"I let them use you/ for their own ends"* [dejé que te usaran/ para sus propios fines] ("Shadowplay"); él deja que ocupes su lugar en el enfrentamiento ("Heart and Soul").

Esta es la razón por la que Joy Division puede ser una droga sumamente peligrosa para los hombres jóvenes. Pareciera que presentan La Verdad (se presentan a sí mismos como si eso hicieran). Su tema, después de todo, es la depresión. No la tristeza ni la frustración, los estados deprimentes estándar del rock, sino la depresión: la depresión cuya diferencia con la mera tristeza consiste en su declaración de haber descubierto La Verdad (final y sin adornos) sobre la vida y el deseo.

El depresivo se experimenta a sí mismo aislado del mundo de la vida, de modo que su helada vida interior –o muerte interior– sobrepasa todo; al mismo tiempo, se experimenta a sí mismo como una oquedad, completamente despojado, una cáscara: no hay nada excepto el interior, pero el interior está vacío. Para el depresivo, los hábitos anteriores del mundo de la vida parecen ser hoy, precisamente, un modo de simulación, una serie de gestos pantomímicos (*"a circus complete with all fools"* [un circo lleno de tontos]) que ya no son más capaces de –y que tampoco quieren– representar: nada tiene sentido, todo es una farsa.

La depresión no es tristeza, ni siquiera un estado mental, es una (dis)posición (neuro)filosófica. Más allá de la oscilación bipolar del pop entre la excitación evanescente y el hedonismo frustrado, más allá del mefistofelismo miltoniano de Jagger, más allá del carnaval negativo de Iggy,

más allá de la melancolía reptiliana propia de un *lounge lizard* de Roxy Music, completamente más allá del principio del placer, Joy Division fue el más schopenhaueriano de los grupos de rock, tanto es así que prácticamente nunca pertenecieron al rock. Dado que desnudaron minuciosamente el motor libidinal del rock, sería mejor decir que fueron, tanto sonora como libidinalmente, anti-rock. O quizás, como ellos mismos pensaron, fueron la verdad del rock, el rock despojado de toda ilusión. (El depresivo siempre está convencido de una cosa: que no tiene ilusiones.) Lo que hace que Joy Division sea tan schopenhaueriano es la dislocación entre el desapego de Curtis y la urgencia de la música, su implacable resistencia a la tonta insaciabilidad del deseo vital, el beckettiano "debo continuar" experimentado por el depresivo no como una positividad redentora, sino como el máximo horror, el deseo vital que asume paradójicamente todas las desagradables propiedades de los muertos en vida (sin importar lo que hagas, nunca podrás extinguirlos y ellos continúan regresando).

ACEPTA UN TRATO DESAFORTUNADO COMO UNA MALDICIÓN

Joy Division siguió a Schopenhauer a través del velo de Maya, salió al Jardín de las Delicias de Burroughs y se atrevió a examinar los horrorosos engranajes que producen el mundo-como-apariencia. ¿Qué vieron allí? Solo lo que todos los depresivos y todos los místicos siempre ven: el espasmo obsceno y muerto en vida de la Voluntad que busca mantener la ilusión de que este objeto, el que está obsesionado con el AHORA, la satisfará en un modo en el que todos los otros objetos han fallado hasta el momento. Joy Division, con una sabiduría antigua ("Ian sonaba viejo, como si hubiera vivido toda una vida en su juventud", dice Deborah Curtis), una sabiduría que parece premamífera, previda multicelular, preorgánica, vio a través de todos

esos ardides reproducidos. Ese es el "Insight" que detuvo el miedo de Curtis, la calma desesperación que apaga cualquier voluntad de querer más. Joy Division vio la vida como la había visto el Poe de "El gusano conquistador", como Ligotti la ve: como un baile de marionetas animadas, que *"Through a circle that ever returneth in/ To the self-same spot"* [A través de un círculo/ siempre vuelve al mismo lugar], una cadena de eventos sobredeterminada que realiza sus movimientos con una inevitabilidad despiadada. Nosotros vemos ese film preescrito desde afuera, condenados a mirar los rollos mientras se agotan, tomándose brutalmente su tiempo.

Uno de mis estudiantes una vez escribió en un ensayo que simpatizaba con Schopenhauer cuando su equipo de fútbol perdía. Pero los momentos verdaderamente schopenhauerianos son aquellos en los que alcanzamos nuestras metas, concretamos los deseos más preciados de nuestro corazón, y nos sentimos engañados, vanos, no, más –¿o menos?– que vanos, vacíos. Joy Division siempre sonó como si hubieran vivido demasiados de esos desoladores vacíos, como si ya no pudieran ser traídos de vuelta al carrusel. Sabían que la saciedad no es sucedida por la tristeza, sino que es ella misma, inmediatamente, tristeza. La saciedad es el punto en el que se enfrenta la revelación existencial de que realmente no queríamos lo que parecíamos tan desesperados por tener, que nuestros deseos más urgentes solo son un sucio truco vitalista para mantener el espectáculo en funcionamiento. Si "no puedes reemplazar el miedo o la excitación de la persecución", ¿por qué obligarte a ti mismo a buscar otra muerte vacía? ¿Por qué continuar con la farsa?

La ontología depresiva es peligrosamente seductora porque, como la gemela zombi de una cierta sabiduría filosófica, es una verdad a medias. Al retirarse de las vacías delicias del mundo de la vida, el depresivo sin darse cuenta se encuentra a sí mismo en concordancia con la condición

humana tan minuciosamente diagramada por un filósofo como Spinoza: se ve a sí mismo como un consumidor serial de simulaciones vacías, un adicto enganchado con todo tipo de embriagueces atenuadas, una marioneta de las pasiones. El depresivo ni siquiera tiene derecho al confort del que disfruta el paranoico, ya que no puede creer que los hilos son manejados por alguien. Nada fluye, no hay conectividad en el sistema nervioso del depresivo. *"Watch from the wings as the scenes were replaying"* [Miramos desde los bastidores cómo las escenas se repetían], dicen las fatalistas líneas de "Decades", y Curtis escribió sobre la vida como un film preescrito con la certeza de hierro de un depresivo. Su voz -desde el comienzo terrorífica en su fatalismo, en su aceptación de lo peor- suena como la voz de un hombre que ya está muerto, o que ha entrado en un atroz estado de animación suspendida, una vida muerta por dentro. Suena prematuramente vieja, una voz que no puede ser vinculada a ningún ser viviente, mucho menos a un hombre joven apenas en sus veinte.

UN ARMA CARGADA NO VA A LIBERARTE, ESO DIJISTE

"A loaded gun won't set you free" [Un arma cargada no va a liberarte], cantó Curtis en "New Dawn Fades" de *Unknown Pleasures*, pero no sonaba muy convencido. "Luego de reflexionar sobre la letra de 'New Dawn Fades'", escribió Deborah Curtis, "le mencioné el tema a Ian, tratando de que me confirmara que eran solo palabras y no el reflejo de sus verdaderos sentimientos. Fue una conversación unilateral. No quiso confirmar ni negar ninguno de los puntos que planteé y se fue de la casa. Yo sí me quedé preguntándomelo a mí misma, pero no me sentía lo suficientemente cercana a nadie como para comentar mis miedos. ¿Realmente se casó conmigo sabiendo que todavía estaría buscando suicidarse a comienzos de sus veinte? ¿Por qué tener un hijo si no tenía

la intención de estar ahí para verlo crecer? ¿Había estado yo tan ajena a su infelicidad que se había visto forzado a escribir sobre ella?".[3] La lujuria masculina por la muerte siempre ha sido un subtexto del rock, pero antes de Joy Division había sido contrabandeada al interior del rock bajo pretextos libidinosos, un perro negro en la ropa de un lobo –Tánatos disfrazado de Eros–, o había sido cubierta con un maquillaje pantomímico. El suicidio era una garantía de autenticidad, el signo más convincente de que ibas en serio. El suicidio tiene el poder de transfigurar la vida –con todos sus desórdenes cotidianos, sus conflictos, sus ambivalencias, sus decepciones, sus asuntos sin terminar, "su derroche y su fiebre y su calor"– en un mito helado, tan sólido, bien acabado y permanente como "el mármol y la piedra" que Peter Saville simularía en el arte de los discos y que Curtis acariciaría en la letra de "In a Lonely Place". ("In a Lonely Place" era una canción de Curtis, pero fue grabada por New Order en un estado zombi de desorden postraumático tras su muerte. Suena como si Curtis fuera un intruso en su propio funeral, de luto por su propia muerte: *"How I wish you were here with me now"* [Cómo desearía que estuvieras aquí conmigo ahora].)

Los grandes debates sobre Joy Division –¿eran ángeles caídos o unos tipos ordinarios? ¿eran fascistas? ¿fue el suicidio de Curtis inevitable o prevenible?– todos refieren a la relación entre Arte y Vida. Deberíamos resistir la tentación de ser encantados por el hechizo de Lorelei de los Estético-Románticos (en otras palabras, nosotros, en la medida en que lo éramos) o de los lumpen-empiristas. Los Estetas quieren el mundo prometido en las cubiertas de los discos y en el sonido, un reino prístino en blanco y negro sin la mancha de los asquerosos compromisos y bochornos de todos los días. Los empiristas insisten exactamente en lo

3. Deborah Curtis, ibíd.

contrario: en enraizar las canciones en lo menos elevado de lo cotidiano y, lo más importante, en lo menos serio. "Ian era una risa, el resto de la banda eran unos muchachos a los que les gustaba emborracharse, todo era muy divertido hasta que se les fue de las manos..." Es importante resistir a ambos Joy Division a la vez: el Joy Division del Arte Puro, y el Joy Division que era "solo una risa". Ya que si la verdad de Joy Division es que eran unos muchachos [*lads*], entonces Joy Division también tiene que ser la verdad de la cultura Lad.[4] Y así tendría que aparecer: debajo de toda la jovialidad de narices rojas cargada de sedantes de las últimas dos décadas, las enfermedades mentales han crecido un 70% entre los adolescentes. El suicido es todavía una de las causas de muerte más comunes entre los varones jóvenes.

"Entré sigilosamente en la casa de mis padres sin despertar a nadie y me quedé dormida segundos después de que mi cabeza tocara la almohada. El siguiente sonido que escuché fue *'This is the end, beautiful friend. This is the end, my only friend, the end. I'll never look into your eyes again...'* [Este es el fin, hermoso amigo. Este es el fin, mi único amigo, el fin. Nunca volveré a mirar en tus ojos nuevamente...]. Sorprendida de escuchar "The End", de The Doors, me costó despertarme. Incluso dormida, sabía que era muy difícil que pasaran esa canción un domingo a la mañana en Radio One. Pero no había ninguna radio, todo era un sueño."[5]

4. Subcultura británica inicialmente asociada con el movimiento britpop. Surgida a comienzos de los noventa, la figura del "lad" era la de un joven de clase media que adopta actitudes estereotipadas que refuerzan prejuicios sobre las clases trabajadoras (antiintelectualismo, alcoholismo, violencia y sexismo).
5. Deborah Curtis, *Touching from a distance*, op. cit.



SALIR DEL UNDERGROUND: THE JAM ENTRE EL POPULISMO Y EL MODERNISMO POPULAR



El periodista político y escritor Owen Jones está en lo cierto al postular la necesidad de un populismo de izquierda: limitarnos a combatir de manera reactiva una agenda establecida por la derecha nos mantendrá en desventaja por siempre. Tener los mejores argumentos es solo una parte de la batalla; si hay algo que la derecha entendió –incluso esta degenerada, incompetente y apenas funcional derecha– es el poder encantador de repetir un simple mensaje hasta el cansancio: la política como programación neurolingüística. Sin embargo, si la explosión de la cultura popular experimental en la segunda mitad del siglo XX nos enseñó algo, es que es posible ser popular sin ser populista. Y a la inversa, es posible ser populista sin ser popular. ¿No es esta, de hecho, la fórmula cultural del realismo capitalista? Blair gana una elección tras otra, pero al fin y al cabo es ampliamente detestado –en especial por aquellos que lo votaron a regañadientes–. Los reality shows siguen contando vastas audiencias –ahora en declive–, pero muchas de las personas que odian esos programas

son también quienes ávidamente los miran. De manera similar, muchos de aquellos que protestan por la llegada de TESCO a sus pueblos, son los que terminan comprando en esos supermercados cuando se instalan. Llamar a esto "hipocresía" es perder de vista la eminente ambivalencia dialéctica de estos fenómenos. En el hecho de mirar *The x Factor* o hacer las compras en TESCO puede esconderse el deseo persistente de que la modernidad tecnológica y masiva sea mejor de lo que es, mientras que aquellos que se han confinado al espacio privado con sus *box sets* de DVD y sus bienes de consumo éticamente adquiridos, han renunciado a esta posibilidad, si es que alguna vez se preocuparon por ella en absoluto.

Últimamente he estado pensando bastante en The Jam. Por supuesto que me encanta Gang of Four, pero sostengo que The Jam fue más sofisticado y más interesante –política, cultural y estéticamente– que sus colegas postpunk más elogiados. No puedo decir que sea un fanático de The Jam, pero mucha de la música que más me importa está hecha por artistas con los que nunca me comprometí con la fidelidad del fanático; y hubo épocas en las que por semanas no escuchaba otra cosa que no fuera The Jam. Este grupo se disolvió prácticamente en el momento en que estaba llegando a alcanzar una conciencia musical y, además, tampoco era necesario ser un fanático: The Jam es propiedad pública, y ese es precisamente el punto. Todavía recuerdo la primera vez que escuché "The Eton Rifles" y "Town Called Malice", el primero en una peluquería y el segundo en mi casa en el recuento del Top 40 de la BBC, cuando ingresó directo al número uno. The Jam alcanzó el éxito en el espacio público a través de la televisión pública. El hecho de que fueran populares importaba; sus discos ganaban en intensidad cuando descubrías que habían llegado al número uno o cuando los veías en *Top of the Pops*, ya que te dabas cuenta de que no eras solamente tú y otros compañeros iniciados los

que escuchaban su música; el (gran) Otro también la escuchaba. Este efecto se maximizaba en el caso de The Jam porque sus mejores trabajos están plasmados en los singles de tres minutos. En aquel momento, los singles se hicieron de un espacio en el mainstream, afectando directamente las condiciones de posibilidad de la cultura popular.

Con el punk y el postpunk –o, en un sentido más amplio, con toda la efervescencia del modernismo popular desde los cincuenta– fuimos testigos de un "contagio afectivo", por utilizar un término discutido por Fredric Jameson en *The Antinomies of Realism* [*Antinomias del realismo*]. Uno de los problemas que tienen muchos de los modelos horizontalistas de acción política es que asumen que sabemos de antemano lo que pensamos y sentimos, y que simplemente son las estructuras opresivas del poder las que nos impiden expresarnos. Sin embargo, el arte *massmediatizado* pudo nombrar e identificar sentimientos que no solo son reprimidos –por agencias de censura tanto "internas" como externas–, sino que también son inconclusos, virtuales o no están desarrollados completamente. La *massmediatización* no solamente "representó" estos afectos, sino que también los transformó; luego de que fueron nombrados e identificados, los "mismos" sentimientos fueron experimentados de un modo diferente. Y podría decirse que todo esto fue un trabajo autoconsciente del líder de The Jam, Paul Weller, con su afiliación Mod(ernista) y su hambre de nuevas sensaciones.

Como lo expresó Marcello Carlin en su blog, con un posteo típico de fan que vuelve sobre su vieja obsesión, conmovedor como pocos, hoy es inverosímil que una canción como "Start" –un single que "va tan lejos que debate con su oyente sobre lo que un single pop debería ser, y que podría tratarse de un primer peldaño para que la gente se uniera y se llevara mejor"– pueda llegar al número uno. Estoy bastante seguro de que esta canción sobre un encuentro fugitivo en territorio enemigo –que contenía la

línea *"knowing someone in this life/ who feels as desperate as me"* [conocer a alguien en esta vida, que se sienta tan desesperado como yo]- fue otra de las grabaciones de The Jam que escuché por primera vez en *Top of the Pops*.

En ese momento subestimé a The Jam, pero los treinta años que pasaron desde que la banda reinaba en los *charts* han sido un doloroso proceso en el que presenciamos cómo nos quitaban todo lo que una vez habíamos dado por hecho. Ver -y trabajar con- la instalación de John Akomfrah *The Unfinished Conversation* [La conversación inconclusa] y su film *The Stuart Hall Project* dio pie a muchos pensamientos, uno de los cuales implica precisamente confrontar este proceso por el cual vemos a lo dado por hecho transformarse en lo (retrospectivamente) imposible. El modo de evitar la nostalgia es mirar las posibilidades perdidas de cualquier era, y la obra de Hall -desde sus primeros escritos sobre el cool jazz y Colin MacInnes a fines de los cincuenta, hasta sus ensayos sobre los Nuevos Tiempos de fines de los ochenta-, nos alerta sobre el persistente fracaso de las conexiones entre la política de izquierda y la cultura popular, incluso cuando ambas eran mucho más fuertes que en la actualidad. El socialismo parlamentario nunca pudo aceptar, mucho menos homogeneizar, las nuevas energías surgidas del jazz, la contracultura de los sesenta o el punk. Para cuando se realizaron algunos intentos explícitos de vincular la izquierda parlamentaria con el rock/pop -con la torpeza bienintencionada de Red Wedge-[1] ya era demasiado tarde. Los coqueteos de Blair

1. Red Wedge era un colectivo de músicos, del que participó John Weller al dejar The Jam, que buscaba involucrar a los jóvenes vinculados con la música en una campaña para derrotar al Partido Conservador de Margaret Thatcher en las elecciones generales de 1987. Según Mark Fisher, Red Wedge fracasó, en parte debido a que, a fines de los ochenta, el Partido Laborista parlamentario carecía de la energía y del estilo del populismo de izquierda de The Jam. [N. del T.]

con el britpop, a su vez, fueron como una doble muerte, (el final de) la historia riéndose de nosotros: el cadáver del rock lad blanco convocado a dar una serenata para el socialismo mientras este sucumbia al realismo capitalista.

Pensé mucho en Hall mientras leía el ensayo de Ian Penman sobre la cultura Mod en *London Review of Books*, uno de mis artículos favoritos de 2013. "Los primeros Mods", escribió Ian,

> eran navegantes, Magallanes del tiempo ocioso del campo de posguerra, que todavía tenía que ser imaginado, moldeado de una u otra manera. Todo estaba a disposición: la música y la ropa, el sexo y la sexualidad; el discurso y el lenguaje del sacrificio y el engaño y el fanatismo pop; el transporte y los viajes; las noches afuera y las noches adentro. De hecho, todo lo que hoy damos por sentado en términos de "cultura juvenil". Era un tiempo emocionante de redefiniciones, pero también ya aparecían los primeros flashes de migraña de una paradoja que iba a dividir a la cultura Mod y a definir a otras subculturas: lo que comenzó como un rechazo ejemplar de la trituración del salario-esclavo de nueve a cinco encontró su expresión callejera más vívida en el consumismo ávido.[2]

Ian podría estar describiendo aquí el terreno sobre/en el que tanto Hall como Weller estaban trabajando. El título del disco de The Jam *All Mod Cons* captó las contradicciones de este nuevo espacio de manera extremadamente exquisita: el paisaje moderno(ista) que ofrecía libertades, novedades y ventajas sin precedentes estaba lleno de trampas, de los mismos viejos trucos y traiciones. Casi que "When You're Young" podría ser la tesis sobre la subcultura del Centre for Contemporary Cultural Studies –la idea de que

2. Ian Penman, "Even If You Have to Starve", en *London Review of Books*, vol. 35, nº 16, disponible en www.lrb.co.uk.

la revuelta subcultural representaba los fallidos intentos de la clase subyugada por escapar de su subordinación–, cocinada en tres minutos de pura frustración. *"It's got you in its grip before you're born... They let you think you're king but you're really a pawn"* [Te tiene agarrado desde antes de tu nacimiento... Te dejan creer que eres un rey pero en realidad eres un peón]. En aquellos días previos a las falsas promesas de capacitación sin fin o a los cursos de enseñanza superior de segundo orden que no conducen a ninguna parte, los jóvenes de la clase trabajadora tenían un apuro desesperado por absorber toda la experiencia posible antes de que los trasnochados de fin de semana impulsados por el speed se rindieran frente a las repeticiones propias de Sísifo de las jornadas de ocho horas: lucha tras lucha, año tras año, escatimando y ahorrando y tachando listas, mirando la televisión y pensando en las vacaciones para aliviar el aburrimiento y la monotonía del trabajo. A primera vista, "When You're Young" fue un réquiem para una juventud condenada, tan sombría como una canción escrita por Ian Curtis; pero mientras que Joy Division se volcaba hacia el fatalismo glacial, Weller escupió y gruñó contra las trampas que le tendían. Ahí estaban, dos posturas de la clase trabajadora frente al modernismo popular: Joy Division que tomaba cosas de Conrad, Kafka, Burroughs, Ballard y el cine arte; The Jam que miraba a Orwell, MacInnes y Shelley; el existencialismo era lo que ambos grupos tenían en común. Curtis mantenía una inquietante compostura depresiva, una resignación infinita; Weller buscaba escapar de su destino a través del mismo acto de describirlo. Porque la conciencia de clase no es nunca una mera cuestión de identificar un estado de cosas existente; el hecho de volver visibles las estructuras que producen la subordinación inmediatamente desnaturaliza esas estructuras y cambia los modos en los que esa subyugación es experimentada. Una vez que es rechazada esa sensación aprendida de inferioridad, ¿quién sabe lo que puede ocurrir?

The Jam, como The Who antes que ellos, extraía su poder de una paradoja autodestructiva: los impulsaba una frustración, una tensión, una energía bloqueada, un atasco. Descargar esa tensión en una catarsis hubiera derribado los mismos bloqueos libidinales de los que su música dependía; esta lógica de autocancelación del deseo alcanzaba su necesaria conclusión cuando The Who destruía sus instrumentos. Weller cantaba en medio de un trismo provocado por la frustración, un rictus de ira y de Mod cool que masca chicle, lo que implicaba que algunas de sus mejores líneas se perdían, atrapadas en su garganta o vomitadas en ininteligibles trozos de desafección. Pero esto solo dio lugar a otra paradoja (que, nuevamente, puede ser rastreada en "I Can't Explain", de The Who): las dificultades para expresarse y el bloqueo eran más expresivos que sus mejores letras (y nadie en la música británica escribía mejores letras que Weller). El problema con el que Weller se encontró luego de The Jam -la razón por la que nada de lo que hizo después de su separación pudo alcanzar un tono similar- sin dudas provino de su deseo de disolver esos bloqueos y antagonismos demasiado rápido. Las canciones de The Jam que de verdad conectan son exactamente lo opuesto a fluidas, y aquellas que aspiran a la fluidez del brit-funk, como "Precious" y "Absolute Beginners", nunca lograron convencer lo suficiente. "The Eton Rifles" y "Going Underground", mientras tanto, suenan como si hubieran salido del áspero cemento del cruce elevado de una autopista.

Podemos aprehender otra paradoja más aquí. Lo que hizo que esta cultura musical fuera tan energizante fue su capacidad de expresar negatividad, una negatividad que de ese modo era desprivatizada y desnaturalizada. Sin esa salida, la afección negativa es ahora internalizada; o si no, se escurre hacia lo ostensiblemente hedónico, generando una tristeza suprimida que acecha detrás de un placer forzoso. La paradoja es también una oportunidad; como alguien señaló una vez, las paradojas son emisarias

de otro mundo en el que las cosas funcionan de un modo diferente. Si los intentos del modernismo popular por resolver la paradoja del compromiso político y el placer por el consumo hoy parecen irremediablemente ingenuos, este es más un testamento de las condiciones depresivas de nuestro momento actual que una valoración objetiva de nuestras posibilidades. Pareciera que en nuestro mundo, la adopción del consumismo por parte de la cultura popular conduce ineluctablemente a la descomposición de la conciencia de clase y el advenimiento del realismo capitalista. En otro mundo -el mundo que Stuart Hall trató de teorizar e incitar- el deseo de consumo y la conciencia de clase no solo podían reconciliarse, sino que se requerían el uno al otro. La significación política de la creatividad de la clase trabajadora en la música popular fue que ella nos dio vívidos destellos y pruebas de ese otro mundo, que, a través de esas anticipaciones y ensayos, al menos se cruzaba con el nuestro, o se volvía nuestro, intermitente pero insistentemente.

La identificación de Weller con/como Mod solo hizo aumentar las contradicciones; porque para entonces se trataba de un revival Mod -post-Mod si prefieren-, ¿y cómo era eso posible sino como una traición de la búsqueda Mod (original) de lo eternamente nuevo? Entonces Weller se ofreció tanto a continuar la cultura Mod como a curarla; un deseo conflictivo que, una vez que las contradicciones fueron suavizadas, preparó el terreno para que se convirtiera en el *Modfather* del britpop, y en el primer patriarca del dad-rock. Marcello Carlin tiene razón cuando afirma que el ancestro común de Blur y Oasis no es otro que The Jam, y no es un accidente que el citado ensayo de Ian Penman sobre la cultura Mod tenga motivos para mencionar la misma filiación miserable, pero todo lo importante se perdió en la cuesta abajo que va desde los setenta/ochenta de Weller al britpop de los noventa. Escribió Marcello Carlin:

> Oasis representaría al Weller terco, siempre un Mod, siempre respetuoso del pasado, de las huellas del rock, y consciente de la necesidad de no violarlas (y, por extensión, de no hacerlas interesantes de ningún modo novedoso); mientras que Blur simbolizaría al Paul Weller ansioso e impaciente de 1982, que escucha todos esos discos viejos, toda esa (para él) nueva música, que quiere seguir adelante y está abiertamente desesperado por romper con el pasado y liberarse.

Esto es verdad siempre y cuando recordemos que Blur simulaba una actitud postpunk de impaciencia hacia el pasado mucho mayor de lo que realmente practicaba. Pero la díada Blur/Oasis –que estableció un recalentamiento pretencioso y condescendiente de la batalla entre el art pop y una nueva versión del rock neandertal sin arte– también representó un regreso de la misma estratificación de clase cuya disolución, por parte del linaje completo que arranca con The Kinks y The Who y pasa por The Jam, había sido tan estimulante. Además, los mejores momentos de The Jam fueron al menos equivalentes a sus inspiraciones; un trabajo sobre las influencias más que su reiteración como pastiche. La adaptación que hizo The Jam de los Beatles, Motown y la iconografía de los sesenta se suponía que debía ser escuchada de ese modo; signos y sonidos lucidos como broches en la solapa o como elementos de un collage de arte pop. La imperdible revisión de "Taxman" de los Beatles en "Start" nos pide que hagamos una comparación entre el estrés wilsoniano de mediados de los sesenta y el miedo y la miseria del (entonces) nuevo momento thatcheriano. Los ecos de Motown en "Town Called Malice" –como si hubiera una radio de transistores de sonido metálico en la que se escucha las Supremes en un edificio de viviendas sociales abandonado– contrasta con las promesas del northern soul y la socialdemocracia con los amargos vientos que soplan desde el (no) futuro neoliberal. Comparadas con esto, ¿qué fueron las fotocopias

de fotocopias de Blur y Oasis sino trucos que toman las invenciones de ayer y sin demasiado entusiasmo las hacen pasar por pavoneos actuales, iniciando el borramiento de la historicidad que eventualmente condujo a la temporalidad detenida en la que vivimos?

Si Oasis –y en menor medida también Blur– pertenecieron a la cultura Lad de los noventa, la relación de Paul Weller con la masculinidad fue mucho más complicada. Paradójicamente, The Jam encontró su propia voz en el cover que hicieron de "David Watts", de The Kinks: una canción que combinaba las preocupaciones de clase (*"For he is of pure and noble breed"* [Ya que él es de una estirpe noble y pura]) con una nostalgia ambivalente. En sus inicios, The Jam debe haber parecido igual que cualquier otro grupo de jóvenes enojados, pero muchos de sus singles –"Down in the Tube Station at Midnight", "'A' Bomb in Wardour Street", "Strange Town"– tratan sobre la vulnerabilidad y la indefensión masculinas.

Y luego está "The Eton Rifles", que David Cameron triste y célebremente, y para disgusto de Weller, mencionó como una de sus canciones favoritas. "Yo fui uno de ellos", dijo, refiriéndose al cuerpo de cadetes de la escuela de elite que daba nombre a la canción. "Esos primeros discos de The Jam que solíamos escuchar significaban mucho para nosotros. No veo por qué la izquierda tiene que ser la única a la que se le permite escuchar canciones de protesta". ¿Cómo podemos etiquetar esta expresión? ¿Una estupidez tan colosal que es apenas comprensible; una sensación de privilegio que no conoce límites, que busca negarnos incluso nuestra ira de clase? Si es estupidez, de todos modos, es una estupidez funcional; funcional a una ideología que ha silenciado los antagonismos de clase a tal punto que los chicos del exclusivo club Bullingdon para alumnos de Oxford pueden posar como hombres comunes, y afirmar –sin inmutarse– que somos todos parte de lo mismo.

¿Qué escuchaba el joven David Cameron cuando sonaba "The Eton Rifles"? Él dijo "protesta", ¿pero contra qué imaginaba que la canción protestaba sino contra él mismo? Además, el propio concepto de "protesta" es inadecuado para captar lo que está en juego en "The Eton Rifles". ¿O la canción no trata acaso –inspirada en las burlas que unos estudiantes de Eton hacían a los manifestantes a favor del derecho a trabajar– sobre el fracaso y los callejones sin salida de la protesta? La canción representa un antagonismo en el que no existe un gran Otro neutral contra el que se pueda protestar directamente, solamente hay partisanos de una lucha de clases. Los manifestantes harapientos y desnutridos que enfrentan la inevitable derrota en manos de una elite bien entrenada y protegida por la insignia mágica del poder de clase: *"All that rugby puts hairs on your chest/ What chance have you got against a tie and a crest?"* [Tanto rugby hace crecer el pelo en tu pecho/ ¿Qué oportunidades tienes contra la corbata y la insignia?].

Weller usa la marcha por el derecho a trabajar solo como el hilo principal en un enredo de narrativas implícitas. Es como si una serie de televisión de Alan Bleasdale o una novela de David Peace hubieran sido comprimidas en tres minutos. Weller nos entrega la historia a partir de fragmentos de traiciones de clase, vergüenza y recriminación. Basta escuchar cómo a uno de los personajes –un revolucionario de la clase trabajadora abandonado por sus antiguos camaradas que fueron demasiado fácilmente comprados por las tentaciones del poder parlamentario– "lo dejan ahí parado como un escolar culpable" [*"left me standing like a guilty schoolboy"*]. "The Eton Rifles" fue una profecía muy desalentadora: los jóvenes de la escuela pública presagiaban una derrota de la clase trabajadora –*"We were no match for their untamed wit"* [No podíamos igualar su desenfrenado ingenio]– y la eventual desaparición de la propia lucha de clases. El tonto entusiasmo de Cameron por la canción fue la confirmación de que su clase reiría al final. Hoy, un momento en el que

el poder se desabrocha el cuello de la camisa, la corbata y la insignia no se ven pero, por supuesto, no necesitan ser visibles para conservar su poder ritual. Hoy, escuchamos sobre la clase mucho más de lo que la vemos. Pero hay una disonancia entre el acento aristocrático de Cameron y Boris Johnson y lo que dicen; el modo en que se dirigen a nosotros. Ellos hablan de "aspiración" y sostienen que el "trabajo duro" es el camino hacia la abundancia; un camino disponible para todos aquellos que quieran realizar el esfuerzo. Como Jo Littler argumenta en su crucial ensayo "Meritocracy as Plutocracy: The Marketising of 'Equality' under Neoliberalism" [La meritocracia como plutocracia: la mercantilización de la "igualdad" bajo el neoliberalismo], publicado en el número de *New Formations* sobre cultura neoliberal:

> Es notable que muchos millonarios que heredaron su riqueza, incluidos Boris Johnson y David Cameron, convenientemente promuevan el trabajo duro como el factor más influyente en la movilidad social. Ese discurso ayuda a borrar toda imagen de indolencia de sus personas causada por sus sobreprivilegios al mismo tiempo que interpela al oyente a lograr un estatus social similar: un grado de movilidad social que en la práctica solo es asequible para una pequeña minoría.[3]

El aumento de estas falsas esperanzas es también el descenso de las expectativas: las lúgubres lisonjas del éxito burgués son presentadas como el único modelo posible de triunfo. Mientras que el fracaso está garantizado para la mayoría, el éxito ofrece solo una monótona rutina de trabajos excesivos, símbolos de estatus vacíos y preocupaciones sobre la educación de los hijos. Lo que se ha

3. Jo Littler, "Meritocracy as plutocracy: the marketising of 'equality' within neoliberalism", *New Formations: a journal of culture/theory/politics*, 80-81, 2013, disponible en openaccess.city.ac.uk.

perdido es la prometeica ambición de la clase trabajadora de producir un mundo que exceda -existencial, estética y también políticamente- los miserables confines de la cultura burguesa. Este sería un mundo más allá del trabajo, pero también más allá del uso meramente convaleciente del ocio, en el que las funciones pacificadoras del entretenimiento son el anverso del trabajo alienado. Este otro mundo era la *terra nova* mapeada y proyectada por los "Magallanes del tiempo ocioso de posguerra"; un mundo en el que se democratizaría la vieja ambición del dandy-flâneur de que la vida se transformara en una obra de arte, donde lo producido masivamente y lo hecho a medida se combinarían de modos inesperados, donde ningún detalle sería demasiado pequeño como para no prestarle atención, y la moda sería tan significativa como las bellas artes. Ese fue el futuro que el modernismo popular prefiguró y volvió disponible por momentos. El futuro que realmente llegó fue más como el *cul-de-sac* existencial que Weller bosqueja en "Town Called Malice": *"The ghost of a steam train... bound for nowhere, just going round and round/ Playground kids and creaking swings/ Lost laughter in the breeze"* [El fantasma de un tren a vapor... con destino a ningún lugar, dando vueltas sin rumbo/ Los niños en el patio y los columpios chirriantes/ Las risas que se pierden en la brisa]. La calma desesperación de un mundo completamente dominado por el trabajo, especialmente para aquellos que no lo tienen; donde la labor doméstica de las "amas de casa solitarias" nunca termina, donde los hombres perezosos criados para trabajar en fábricas que han estado cerradas desde siempre se sientan taciturnamente en sofás comprados en cuotas que ya no pueden pagar, durante infinitas tardes grises que solo prometen más de lo mismo, para siempre. Apenas se hace soportable gracias a los antidepresivos y el alcohol: montones de ciudades seriadas que descienden a las narcotizadas tinieblas del consumismo, suavizadas por una ola tras otra

"reformas" de la doctrina de shock neoliberal, mientras la cultura de masas degenera en el entretenimiento de mínimo denominador común de la comida casera.

¿Cómo llegamos a esto? La respuesta la brinda "Going Underground", ese himno a la des-activación que todavía tiene mucho para decirnos sobre nuestros dilemas actuales. Podría escuchárselo como una respuesta muy temprana al thatcherismo, o, quizá más adecuadamente, como un análisis del modo en que la clase trabajadora estaba demasiado exhausta y desilusionada como para producir una respuesta conjunta al neoliberalismo de Thatcher. La canción muestra a la clase trabajadora retirándose a un espacio privado sitiado, transformándose en una mayoría silenciosa de individuos que de manera fatalista observa cómo todo empeora. *"The public gets what the public wants/ but I want nothing this society's got..."* [El público obtiene lo que el público quiere/ pero yo no quiero nada de lo que tiene esta sociedad...]. En condiciones como estas, todo lo que se puede hacer –nos trata de convencer (y convencerse) el narrador de la canción– es esquivar el fuego, protegerse, refugiarse. La guitarra de Weller continúa haciendo erupción como una serie de detonaciones controladas, mientras el narrador, tambaleándose dentro de lo que suena como un campo minado, finge un aplomo y una ecuanimidad que no posee. Continúa diciéndonos que es "feliz", pero escupe al mundo como si este fuera una maldición. Repite lugares comunes para exorcizar la culpa que lo persigue a cada paso, pero también porque son verdaderos. Sin embargo, esos lugares comunes solo son verdaderos porque –y él lo sabe– gente como él se ha rendido, depositando su esperanza en las grabadoras de VHS, Sky TV y todo el resto de los bienes de consumo que se supone van a compensar la total devastación del espacio público y la desaparición de la solidaridad. "El público obtiene lo que el público quiere" se transforma en "el público quiere lo que el público obtiene", mientras el narrador de Weller

hace equilibrio entre la autojustificación y la autodecepción, entre los gestos de resignación y las burlas de indignación. Cuando pasa a la segunda persona –*"You've made your bed/ you better lie in it"* [Has hecho tu cama/ será mejor que descanses en ella]– es como si Weller rompiera con el personaje y con la cuarta pared para dirigirse directamente a nosotros. Escuchen el masoquismo malicioso y lascivo que yace en su interpretación de esas líneas, como si imaginar lo peor fuera el único modo de hacer tolerables la desesperación y la decepción. Y en el fondo, durante toda la canción, se pueden escuchar las bandas marciales del populismo autoritario que se congregan...

"Going Underground" planteó un desafío a la política de izquierda que esta no pudo resolver. El realismo capitalista de Blair fue efectivamente una declaración de que el Partido Laborista ya no iba a tratar de encontrar una solución. El anticapitalismo, mientras tanto, se ha basado en la suposición de que la mayor parte de la clase trabajadora permanecerá en un estado de des-activación. Hoy parece apenas creíble que un grupo como The Jam haya llegado a una audiencia masiva. Ciertamente, las condiciones para este tipo de autonomía creativa de la clase trabajadora han sido sistemáticamente erosionadas a medida que el realismo capitalista se estableció. Pero esto no equivale a decir que esas condiciones, o algo parecido a ellas, no puedan producirse nuevamente. Y vale la pena recordar que nunca existió una política de izquierda que tuviera algún tipo de adecuación con el modernismo popular de los sesenta-ochenta. Como Hall advirtió, a fines de los setenta el socialismo se vio atrapado en un tradicionalismo enfocado hacia el pasado que no tiene terreno fértil en el campo libidinal abierto por el capitalismo posfordista. El blairismo meramente caracterizó a esa forma de capitalismo, de modo que el desafío de construir una política de izquierda para estos "nuevos tiempos" todavía está delante de nosotros. Pero, en cierto sentido, las condiciones

para una renovación como esta nunca han sido más favorables. Las instituciones de la clase trabajadora organizada han sido sometidas, pero eso también significa que las viejas obstrucciones que ellas ponían a la renovación ya no prevalecen. La "modernización" de Blair está hoy tan desactualizada como desacreditada. Quizás sea el momento para que los Nuevos Tiempos finalmente lleguen, si podemos emerger, titilando, de nuestros sótanos bloqueados (ahora ampliamente conectados) y salir al desierto de un espacio público destituido, a una cultura de masas que fue reducida por la depredación corporativa a una insulsa homogeneización hedónica. Sí, es una región hostil, un territorio ocupado. ¿Pero qué tan bien defendido está? ¿Qué posibilidades hay para nosotros allí ahora? Es decir, ¿qué podría pasar si salimos del underground?



LAS TENDENCIAS MILITANTES ALIMENTAN LA MÚSICA



La idea de que la música puede cambiar el mundo parece hoy irremediablemente ingenua. Treinta años de neoliberalismo nos han convencido de que no hay alternativa, de que nada va a cambiar. La inmovilidad política ha puesto a la música en su lugar: ella puede "despertar las conciencias" o inducirnos a contribuir con una buena causa, pero no deja de ser entretenimiento. ¿Pero qué ocurre con la música que se niega a asumir esa condición? ¿Qué pasa con la vieja idea vanguardista de que, para ser políticamente radical, la música tiene que ser formalmente experimental?

La exposición del artista Michael Wilkinson "Lions After Slumber" [Leones tras un breve sueño], exhibida el año pasado en el Modern Institute de Glasgow, planteó estas preguntas con una silenciosa intensidad. La muestra fue como un relicario de la militancia pasada. Estaba dominada por una enorme impresión en blanco y negro de una fotografía de Piccadilly Circus que había estado colgada –invertida– en Seditionaries, la tienda de Malcolm McLaren y Vivienne Westwood. Un lienzo estirado incluía la fotografía de 1871 de

los comuneros de París parados sobre la Columna Vendôme derribada; pero la imagen ha sido rotada de un modo que se ve como si el emperador restaurado reinara nuevamente sobre los comuneros, que ahora parecen cadáveres.

No había música en la exposición, pero sí había referencias a ella diseminadas en todo el espacio. Un espejo impreso mostraba el rostro de Irene Goergens, una de las fundadoras de la Fracción del Ejército Rojo, pero la imagen estaba tomada de la tapa del álbum *Raw Macro*, del artista techno Farben. Incluso más importante, el título de la muestra era una referencia al track de Scritti Politti "Lions After Slumber", de 1982. Los Scritti, por su parte, habían tomado el título del poema de Shelley de 1819 "The Masque of Anarchy" [La máscara de la anarquía], que imaginaba una rebelión *"rise, like lions after slumber/ in unvanquishable number"* [levántense, cual leones tras un breve sueño/ en un número invencible] para vengar a los muertos de la Masacre de Peterloo.[1]

La alusión a Scritti Politti pone en evidencia que la visión política que la muestra de Wilkinson simultáneamente invocaba y lamentaba haber perdido derivaba del postpunk: la efusión de creatividad musical a fines de los setenta y comienzos de los ochenta que fue en muchos sentidos la versión británica del Mayo Francés. En línea con las teorías situacionistas y marxistas de las que bebió y a las que remitió, el postpunk entendió la cultura como algo intrínsecamente político, demandando una versión de la política que iba mucho más allá del parlamentarismo.

Una de las tareas más urgentes para cualquier música política era exponer los mecanismos de pacificación que

1. La Masacre de Peterloo ocurrió en el St. Peter's Field, en Mánchester, el 16 de agosto de 1819, cuando la caballería cargó contra una multitud de unas 60.000 a 80.000 personas reunidas en una manifestación para solicitar la reforma de la representación parlamentaria. [N. del T.]

ya habían sido inoculados en la cultura popular (en ningún lugar más evidentemente que en los sueños baratos de las canciones románticas, que grupos como Gang of Four y The Slits deconstruyeron en tracks como "Anthrax" y "Love und Romance"). En un mundo en el que las personas cada vez más se sentían como si estuvieran viviendo en un aviso publicitario -en el cual, como lo dijo Gang of Four, en casa te sentías un turista-, no había nada más ideológico que la afirmación de la cultura como entretenimiento. Esa fue la palabra que sirvió como título irónico para el LP debut de Gang of Four, y que también fue usada en una de las canciones más sarcásticamente amargas de The Jam, "That's Entertainment".

La muestra de Wilkinson fue oportuna porque el postpunk era uno de los espectros que asomaba en la década pasada. Su historia fue extensamente catalogada en el libro de Simon Reynolds *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*; la música estaba siendo imitada por lúmpenes laboriosos, como Franz Ferdinand y Kaiser Chiefs, y tocada nuevamente por las bandas originales, como Gang of Four, Magazine y Scritti, que habían vuelto a reunirse. El regreso del sonido postpunk tuvo un doble efecto. En un nivel, constituyó la derrota final de la música: si las condiciones posibilitaban que estos grupos pudieran volver, treinta años más tarde, y no sonar viejos, entonces el mandato arrasador del postpunk de que la música debía constantemente reinventarse a sí misma estaba tan muerto como su esperanza por una política revivificada. Sin embargo, incluso las situaciones más degradadas del estilo postpunk llevaban consigo un cierto residuo espectral, la demanda -que estos simulacros de sí mismos traicionan- de que la música sea más que consuelo, convalecencia o *divertissement*.

Al fin y al cabo, los puntos muertos de la política son perfectamente reflejados por los puntos muertos de la música popular. En la medida en que las luchas políticas dieron lugar a insignificantes riñas por quién administra el

capitalismo, la innovación en la música popular ha sido suplantada por la retrospección; en ambos casos, la ambición exorbitante de cambiar el mundo se ha transformado en pragmatismo y arribismo. Un cierto tipo de "sabiduría" depresiva predomina. Hace tiempo, parecía que las cosas estaban cambiando, pero ya no nos volverán a engañar. Como en las imágenes de "Lions After Slumber" de Wilkinson, el mundo ha girado nuevamente a la posición correcta. El emperador está de pie, el poder y los privilegios han sido restaurados, y todos los períodos en los que fueron derrocados parecen hoy episodios lúdicos: son sueños frágiles y semiolvidados que se han marchitado bajo las implacables luces de los centros comerciales del neoliberalismo.

En su estudio sobre los Sex Pistols *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX* -publicado en 1989, un año políticamente relevante-, Greil Marcus identificó esa sabiduría depresiva. "Según los patrones de guerra y revoluciones, el mundo no cambió", concedió. "Volvemos la vista atrás desde una época en la que, tal como lo expresó Dwight D. Eisenhower, 'las cosas son más como ahora de lo que lo han sido nunca'. En contraste con las demandas absolutas tan brevemente generadas por los Sex Pistols, nada cambió [...] La música busca cambiar la vida; la vida sigue; la música queda atrás; eso es lo que queda para que podamos hablar de ello."[2]

De hecho, sostiene Marcus, los Pistols y aquellos que los siguieron cambiaron el mundo, no comenzando una guerra o una revolución, sino interviniendo en la vida cotidiana. Lo que parecía natural y eterno -y que ahora parece serlo nuevamente- fue repentinamente expuesto como una trama de presuposiciones ideológicas. Esta es una visión de la política como perforación, como una

2. Greil Marcus, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1993.

ruptura en la estructura aceptada de la realidad. La perforación produciría un portal, una ruta de escape de los hábitos cotidianos de esa segunda naturaleza hacia un nuevo laberinto de asociaciones y conexiones, en el que la política podría conectar con el arte y la teoría en modos inesperados. Si las canciones dejaran de ser entretenimiento, podrían ser cualquier otra cosa. Estas perforaciones serían como abducciones.

Abducido fue como me sentí la primera vez que escuché Public Enemy. Como los postpunks, Public Enemy implícitamente aceptó que una política vestida con las tranquilizadoras formas establecidas sería contraproducente. El medio era el mensaje, y el increíble montaje militante de Public Enemy fue extraordinario tanto por sus consignas agitadoras como por su experimentalismo textural. Cuando el grupo, producido por The Bomb Squad, transformaba los fragmentos de funk y soul psicodélico en ruido abstracto, era como si la historia estadounidense –ahora cortada en fragmentos hasta convertirse en una catástrofe de ciencia ficción, una emergencia permanente– se volviera maleable y estuviera lista para ser trepidantemente renarrada desde la perspectiva de la militancia negra post-Panteras.

También estaba el enfoque, muy diferente, de los Underground Resistance de Detroit: en lugar de la densidad de datos que tenía el rap de Chuck D de Public Enemy, ellos ofrecían una interpretación del techno que la mayoría de las veces no incluía voces; proponían una estrategia de sigilo e invisibilidad, que atraía a los oyentes hacia una sugestiva niebla semiótica creada por los títulos de los tracks (como "Install 'Ho-Chi Minh' Chip" [Instalar el chip de Ho-Chi Minh]) y la imaginería de las tapas, que combinaban la insurgencia política con la ciencia ficción afrofuturista.

Lo que tenían en común Underground Resistance y Public Enemy era el rechazo a la idea de la música como entretenimiento. No concebían la música como juglaría, sino en los términos militares explorados en el reciente libro

de Steve Goodman *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear* [*Guerra sónica: sonido, afectos y ecología del miedo*]. En este modelo, el uso de la música para oprimir poblaciones enteras –la "corrección psicoacústica" dirigida por el ejército de los Estados Unidos contra el dictador panameño Manuel Noriega y las "bombas sonoras" utilizadas en la Franja de Gaza– no es de ningún modo inusual. Toda música produce una integración o una interrupción de los patrones de comportamiento habituales. Por lo tanto, una música política no podría ser solo la comunicación de un mensaje textual; tendría que ser una lucha por los medios de percepción, librada en el sistema nervioso.

Underground Resistance vio su misión como una pelea contra la "programación audiovisual mediocre". Sin embargo, el problema es que los controladores han sido sumamente exitosos en propagar esa mediocridad. Si Public Enemy y Underground Resistance concebían la música como educación, la cultura dominante se ha reciclado a través de un populismo tipo Tin Pan Alley, que ha reducido una vez más la música a entretenimiento. Internet y el iPod son parte de una nueva economía de consumo musical en la que, hasta ahora, las posibilidades de ser abducido parecen atenuadas. En un mundo de nichos, estamos encadenados a nuestras propias preferencias de consumo.

Lo que falta en la era de MySpace es el espacio público donde poder sorprendernos o confundir nuestra comprensión de nosotros mismos. ¿Dónde se encuentra hoy un equivalente del escenario de *Top of the Pops*, que repentinamente podía ser invadido por lo inesperado? Irónicamente, hoy sería algo así como *The x Factor*. La campaña para que Rage Against the Machine llegara al número uno del ranking navideño es la evidencia de que existe un hambre por la música que es más que entretenimiento.

Vivimos en un tiempo de transición. Jacques Attali sostuvo una vez que los cambios fundamentales en la

organización económica de la sociedad siempre son presagiados por la música. Como resultado de la posibilidad de descargarla, la música grabada parece en la actualidad dirigirse hacia la desmercantilización: ¿qué sugiere este hecho para el resto de la cultura? Y todavía no hemos visto el impacto que el crack financiero y sus derivaciones tendrán sobre la producción musical. El colapso del neoliberalismo ha provocado la lenta emergencia de una militancia renovada en los campus universitarios y en otros lugares: ¿cómo se trasladará esto al sonido? Quizá pronto escucharemos una vez más música nueva que aspire a poner el mundo patas para arriba.



El libro de Jennifer M. Silva *Coming Up Short: Working-Class Adulthood in an Age of Uncertainty* [Quedarse corto: la adultez de la clase trabajadora en una época de incertidumbre] es un estudio desgarrador de los efectos corrosivos del ambiente neoliberal sobre la intimidad. Silva se concentra específicamente en la juventud, ya que su investigación está basada en cientos de entrevistas con hombres y mujeres jóvenes de la clase trabajadora en dos ciudades estadounidenses de los estados de Massachusetts y Virginia. Sus hallazgos son perturbadores. Una y otra vez, Silva encuentra que los jóvenes exhiben un yo "endurecido", una forma de subjetividad que se enorgullece de su independencia de los otros. Para Silva, este sujeto endurecido es la consecuencia del abandono, tanto institucional como existencial, que ha sufrido esta generación. En un ambiente dominado por la competencia constante y la inseguridad, no es posible confiar en los otros ni proyectar un futuro a largo plazo. Naturalmente, estos dos problemas se alimentan mutuamente, en una de las

muchas espirales viciosas que la cultura neoliberal se ha especializado en crear. La imposibilidad de imaginar un futuro seguro hace que sea muy difícil asumir compromisos a largo plazo. En vez de ver a un compañero o compañera como alguien que puede compartir las tensiones impuestas por un campo social extremadamente competitivo, muchos de los individuos de la clase trabajadora con los que habló Silvia ven las relaciones como una fuente adicional de estrés. En particular, muchas de las mujeres heterosexuales que entrevistó consideraron que las relaciones con hombres eran algo demasiado arriesgado. En condiciones en las que no podían depender mucho más que de ellas mismas, la independencia que se vieron forzadas a desarrollar fue tanto un logro culturalmente validado como una estrategia de supervivencia ganada con esfuerzo, a la que se niegan a renunciar.

"En un mundo de cambios rápidos y lealtades tenues", argumenta Silva, "el lenguaje y la institución de la terapia -y la autotransformación que promete- han crecido rápidamente en la cultura estadounidense".[1] La narrativa terapéutica de la autotransformación heroica es la única historia que tiene sentido en un mundo cuyas instituciones ya no son confiables para apoyar o educar a los individuos.

> En los movimientos sociales como el feminismo, la autoconciencia, o la capacidad de nombrar los problemas propios, fue el primer paso para el desarrollo de una conciencia colectiva radical. Para esta generación, es el único paso, completamente desconectado de todo tipo de solidaridad; si bien enfrentan problemas similares, estructuralmente enraizados, no hay una sensación de "nosotros". La posibilidad de politización colectiva a través del nombrar el sufrimiento particular es fácilmente subsumida den-

---

1. Jennifer M. Silva, *Coming Up Short: Working-Class Adulthood in an Age of Uncertainty*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

> tro de las grandes estructuras de dominación porque los otros que luchan no son vistos como compañeros en el sufrimiento, sino como objetos de desprecio.[2]

La propagación de las narrativas terapéuticas fue uno de los modos en los que el neoliberalismo contuvo y privatizó la revolución molecular que la autoconciencia[3] estaba provocando. Allí donde la autoconciencia señaló estructuras impersonales y colectivas -ocultas por la ideología capitalista y patriarcal-, el neoliberalismo solo ve individuos, elecciones y responsabilidades personales. Sin embargo, las prácticas de la autoconciencia no solo cuestionaban la ideología capitalista; también marcaron un quiebre decisivo con el marxismo-leninismo. La escatología revolucionaria y el machismo militarista, que transformaron a la revolución en la reserva de una vanguardia, ya no estaban allí. Al contrario, la autoconciencia hizo que la actividad revolucionaria estuviera potencialmente disponible para cualquiera. Basta con que dos o más personas se reúnan para poder comenzar a colectivizar las tensiones que el capitalismo generalmente privatiza. Los

2. Ibíd.
3. En inglés *consciousness raising*, traducido como "autoconciencia", refiere a un tipo de práctica de análisis colectivo de la opresión surgido en el seno del feminismo radical estadounidense a finales de la década de 1960. Desde sus orígenes, los grupos de autoconciencia de mujeres se proponían, según los términos de las feministas radicales, «despertar la conciencia latente» que todas las mujeres tenían de su propia opresión, para propiciar la reinterpretación política de la propia vida y sentar las bases para su transformación. Con la práctica de la autoconciencia se pretendía, asimismo, que las mujeres de los grupos se convirtieran en auténticas expertas de su opresión, construyendo la teoría desde la experiencia personal e íntima y no desde el filtro de ideologías previas. Por último, esta práctica buscaba revalorizar la palabra y las experiencias de un colectivo sistemáticamente inferiorizado y humillado a lo largo de la historia. Ver Marta Malo, "Prólogo", en *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, Madrid, Traficantes de sueños, 2004. [N. del T.]

remordimientos personales se disuelven cuando sus causas estructurales son identificadas colectivamente.

El feminismo socialista convirtió la teoría de la conciencia de clase de Georg Lukács en la práctica de la autoconciencia. Dado que esta ha sido utilizada por todo tipo de grupos subyugados, quizás sea mejor hablar ahora de "conciencia de la subyugación" más que (solo) de "conciencia de clase". Pero vale la pena notar al pasar que el neoliberalismo ha intentado erradicar el concepto mismo de clase, provocando una situación, memorablemente descripta por Wendy Brown, en la que hay "resentimiento de clase sin conciencia de clase o análisis de clase". Esta borradura de la clase ha distorsionado todo, y ha permitido que muchas luchas sean capturadas retóricamente por el liberalismo burgués.

La conciencia de la subyugación es en primer lugar conciencia de los mecanismos (culturales, políticos, existenciales) que la producen: los engranajes que el grupo dominante normaliza y a través de los cuáles crea una sensación de inferioridad en los subyugados. Pero, en segundo lugar, es también conciencia del potencial del grupo subyugado, una potencia que depende precisamente de ese alto estado de conciencia. Es importante tener en claro que el objetivo no es permanecer en un estado de subyugación. Como Nancy Hartsock explica en *The Feminist Standpoint Revisited & Other Essays* [El punto de vista femenino revisitado y otros ensayos], "el punto es desarrollar una explicación del mundo que trate nuestras perspectivas no como conocimientos subyugados, insurreccionales o disruptivos, sino como potencialmente constitutivas de un mundo diferente".

Cultivar la autoconciencia no es meramente reconocer hechos que antes ignorábamos: es un desplazamiento de nuestra relación con el mundo en su totalidad. La conciencia en cuestión no es la conciencia de un estado de cosas ya existente. Al contrario, la autoconciencia es productiva.

Crea un nuevo sujeto: un "nosotros" que es a la vez por lo que se lucha y el agente de la lucha. Al mismo tiempo, la autoconciencia, interviene sobre el "objeto", el mundo mismo, que ya no es aprehendido como una opacidad estática, la naturaleza de lo que ya está decidido, sino como algo que puede ser transformado. Esa transformación requiere conocimiento; no va a ocurrir solamente a través de la espontaneidad, el voluntarismo, la experiencia de eventos de ruptura o en virtud de la marginalidad. De allí surge el concepto de "epistemología del punto de vista" de Hartsock, que sostiene, siguiendo a Lukács y Marx, que los grupos subyugados tienen potencialmente un acceso al conocimiento de todo el campo social, del que los grupos dominantes carecen. Los miembros de los grupos subyugados no poseen sin embargo este conocimiento automáticamente por derecho: solo puede ser obtenido una vez que la conciencia de grupo se desarrolla. Según Hartsock, "la visión de sí del grupo oprimido debe ser conseguida a través de una lucha y representa un logro que requiere tanto de la habilidad para ver más allá de la superficie de las relaciones sociales en las cuales todos estamos obligados a participar como de la educación que solo puede cultivarse a partir de la lucha por el cambio de esas relaciones".

Un modo de ver el libro de Jennifer M. Silva es como un informe sobre la conciencia radicalmente desanimada. Es central en este sentido la recuperación que hace Silva del concepto de clase como un marco que conforma las experiencias de los protagonistas de su estudio. La clase es lo que típicamente falta en los relatos "terapéuticos" de los entrevistados sobre sí mismos. Exactamente como señala Wendy Brown, muchos de los sujetos de Silva tienden a exhibir un resentimiento de clase (inconsciente y negado) sin conciencia de clase.

Al leer las descripciones que hace Silva de esas mujeres que se niegan a resignar su independencia para estar con hombres a los que consideran vagos e inútiles, se me

vinieron a la mente dos hits de R&B de 1999: "No Scrubs", de TLC y "Bills, Bills, Bills" de Destiny's Child. Ambas canciones muestran a mujeres financieramente independientes que reprenden a hombres (presumiblemente desocupados) por su holgazanería. Es fácil criticar ese contenido por su aparente cercanía con la ideología neoliberal. Pero creo que es mucho más productivo escuchar estas canciones del mismo modo que escuchamos los relatos del libro de Silva. Son ejemplos de una conciencia desanimada, y tienen lecciones importantes que comunicar a cualquiera que busque desarmar el realismo capitalista.

Todavía a menudo asumimos que la política es un contenido que se encuentra de algún modo "dentro" de los productos culturales, independientemente de su contexto y de su uso. A veces, por supuesto, la cultura de la propaganda de agitación puede ser políticamente transformadora. Pero incluso la más reaccionaria expresión cultural puede contribuir a un proyecto transformador si se le presta la debida atención. Es posible ver la obra de Stuart Hall bajo esta luz, como un intento de llevar a la política de izquierda los mensajes que la cultura estaba intentando impartirle. Si ese proyecto fue una suerte de fracaso trágico, fue consecuencia, no de las limitaciones del abordaje de Hall, sino de la intransigencia de la vieja izquierda y de su sordera ante los deseos y las preocupaciones expresados en la cultura. Desde que Hall cayó bajo el hechizo de Miles Davis en la década de 1950, soñó con hacer coincidir de algún modo la modernidad libidinal que encontraba en la música popular con el proyecto político progresista de la izquierda organizada. Sin embargo, la izquierda autoritaria fue incapaz de sintonizar con esa meta, permitiendo que la superara una nueva derecha que pronto reivindicó la modernización como propia y la relegó al pasado.

Para entender este fracaso desde otro ángulo, consideremos por un momento la obra de la música y crítica cultural Ellen Willis. En su ensayo de 1979 "The Family: Love

It Or Leave It" [La familia: ámala o déjala], Willis observó que el deseo contracultural de reemplazar a la familia por un sistema de crianza colectiva de los niños hubiera conllevado "una revolución psíquica y social de una magnitud casi inconcebible".[4] Es muy difícil, en nuestra época de desánimo, recrear la confianza de la contracultura en que una tal "revolución psíquica y social" podría no solo ocurrir, sino estar ya en proceso de desarrollo. Como muchas de su generación, la vida de Willis fue moldeada primero por esas esperanzas y luego por verlas marchitarse gradualmente mientras las fuerzas reaccionarias retomaban el control de la historia. Probablemente no haya mejor recuento de la retirada de la contracultura de los sesenta –el paso de la ambición prometeica a la autodestrucción, la resignación y el pragmatismo– que la colección de ensayos de Willis, *Beginning To See The Light* [Comenzar a ver la luz]. Como Willis deja claro en su introducción a la colección, ella frecuentemente se encontraba incómoda con lo que vivía como autoritarismo y estatismo por parte del socialismo mainstream. Mientras que la música que escuchaba hablaba de libertad, el socialismo parecía tratarse de centralización y control estatal. Las políticas contraculturales eran anticapitalistas, argumenta Willis, pero no necesariamente implicaban un rechazo claro de todo lo producido en el campo capitalista. Ciertamente, el placer y el individualismo eran importantes para lo que Willis caracteriza como su "discrepancia con la izquierda", pero el deseo de acabar con la familia no podía construirse solo en esos términos; era inevitablemente también un problema vinculado a la construcción de formas de organización

4. Ver Mark Fisher, "'Una revolución social y psíquica de magnitud casi inconcebible': los interrumpidos sueños aceleracionistas de la cultura popular", en Armen Avanessian y Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

colectiva (no estatistas) nuevas y sin precedentes. La "polémica contra las nociones estándar de la izquierda sobre el capitalismo avanzado" de Willis rechazaba -en el mejor de los casos, por ser solo medias verdades- las ideas "de que la economía de consumo nos transforma en esclavos de las mercancías, de que la función de los medios masivos es manipular nuestras fantasías, de modo que equiparemos la plenitud con la compra de los productos del sistema". La cultura -y la cultura musical en particular- fue un terreno de lucha más que un dominio del capital. La relación entre las formas estéticas y la política fue inestable e imperfecta; la cultura no "expresaba" solamente posiciones políticas ya existentes, sino que también anticipaba la política-por-venir (que demasiado a menudo era una política que nunca llegaba realmente).

Sin embargo también existía una inmediatez transformadora inmanente en la música de la contracultura, que reforzaba los sentimientos de desesperanza, desafección y rabia de los que la cultura burguesa habitualmente nos hace desconfiar. En ese sentido, la música funcionaba como una forma de autoconciencia, en la que una audiencia masiva no solo podía experimentar la validación de sus sentimientos, sino también localizar los orígenes de esos sentimientos en las estructuras opresivas. Además, el consumo de alucinógenos por un porcentaje cada vez mayor de la población y la emergencia del imaginario psicodélico, que alcanzó incluso a los que nunca probaron ácido, contribuyeron a la percepción expandida de que la realidad social era provisional, plástica, sujeta a transformaciones por parte del deseo colectivo.

Beginning To See The Light es un doloroso -y dolorosamente honesto- relato de la deflación de la conciencia, y la misma historia es narrada por la propia cultura musical. Peter Shapiro ha mostrado cómo el soul y el funk de comienzos de los setenta -"Back Stabbers", de The O'Jays, "Smiling Faces Sometimes", de The Undisputable Truth,

"You Caught Me Smiling", de Sly Stone- "se embarcaron en una conversación asombrosa" sobre la recientemente creada imagen del *smiley* amarillo, "un campo minado imaginista que perpetraba estafas hacía siglos con una variedad pavorosa de caricaturas que incluía las caras radiantes del establishment liberal blanco [y] la Pandilla de Fraudes de Nixon".[5] Con Nixon en ascenso y las Panteras subyugadas, canciones como "Back Stabbers" capturaron un nuevo ambiente de sospecha y recriminación. En su clásico ensayo "El mito de Stagger Lee",[6] Greil Marcus argumenta que estas canciones -junto con el resto de las canciones de *There's a Riot Goin' On*, de Sly and the Family Stone, y "Papa was a Rolling Stone", de The Temptations- fueron parte de un amargo momento, en el que el optimismo de los sesenta se perdió y fue reemplazado por la paranoia y la melancolía. Marcus escribe, "cuando los nuevos roles colapsan y no hay nada con lo que reemplazarlos, los viejos roles y los fantasmas llenan el vacío". La colectividad y la multiplicidad que la Familia Stone personificó -una democracia radical que vibraba activamente: un grupo formado por hombres y mujeres, negros y blancos- cedió el paso a un individualismo taciturno y abatido. "La mejor música pop no refleja eventos, sino que los absorbe", escribió Marcus. "Si el espíritu de la primera música de Sly combinaba las promesas de los discursos de Martin Luther King y el fuego de una gran revuelta urbana, *Riot* representó el final de esos eventos y el intento de crear una música nueva que fuera apropiada para la nueva realidad."

5. Peter Shapiro, *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.
6. Greil Marcus, "Sly Stone: El mito de Stagger Lee", en *Mistery Train. Imágenes de América en la música rock & roll*, Barcelona, Contraediciones, 2013.

Estas "nuevas realidades" eventualmente se transformarían en nada menos que el realismo capitalista. El realismo capitalista -en el que las relaciones sociales actuales están reificadas a tal punto que cualquier modificación en ellas es inimaginable- solo pudo consolidarse completamente una vez que el imaginario prometeico-psicodélico fue enteramente subyugado. Pero eso tomaría un tiempo. Los setenta no solo fueron un momento de retirada y derrota de la contracultura. En *When the Lights Went Out: Britain in the Seventies* [Cuando las luces se apagaron: Gran Bretaña en los setenta], Andy Beckett argumenta que "la melancolía liberal o de izquierda sobre los setenta ha sido, en muchos sentidos, la imagen especular de la visión fatalista del período que tenía la derecha". Pero como indica Beckett, esta imagen "falla en reconocer que para muchos británicos politizados, la década no fue la resaca de los sesenta, sino el punto en el que la gran fiesta de los sesenta en realidad comenzó". La exitosa huelga de los mineros en 1972 mostró una alianza entre los trabajadores y los estudiantes que era el eco de una convergencia similar a la que se había dado en París en 1968: los mineros utilizaron el campus de la Universidad de Essex en Colchester como su base en el este de Inglaterra. Los setenta también fueron testigos del desarrollo en Gran Bretaña de los movimientos gay, antirracista, feminista y ambientalista. De muchas maneras, fue el éxito sin precedentes de la izquierda y de la contracultura en la década de 1970 el que forzó al capital a responder con el neoliberalismo. Comenzó en Chile, luego de que el golpe de Pinochet, respaldado por la CIA, hubiera derrocado violentamente al gobierno democrático socialista de Salvador Allende, transformando al país -a través de un régimen de represión y tortura- en el primer laboratorio neoliberal.

Los setenta que Andy Beckett celebra en el contexto británico encontraron su expresión estadounidense en la música disco. El disco fue una música que surgió a partir

de la convergencia de varios grupos subyugados. Fue una música hecha por y para gays, negros y mujeres, y –como casi toda la música popular de posguerra– fue mayormente producida por la clase trabajadora. Nile Rodgers, del grupo Chic, –quien seguramente sea el productor y conceptualista sonoro más importante de finales de los setenta y comienzos de los ochenta– había sido miembro de las Panteras Negras durante su adolescencia. El disco aportó el molde para las sucesivas olas de música bailable en los ochenta y los noventa: el house, el techno, el rave y el garage. En su libro de 1991 *Design After Dark. The Story of Dancefloor Style* [Diseño nocturno. La historia del estilo en la pista de baile], Cynthia Rose profetizó una "revolución de la pista de baile", que "sucedería a través de cambios fundamentales, olas sucesivas de sonidos de guerrilla, diseño de guerrilla, entretenimientos de guerrilla. La nueva dinámica del diseño será un impulso nacido de la celebración, que surgirá del ocio representado como un evento. Y cambiará la percepción de los jóvenes sobre lo que las entidades como el diseño y la comunicación deberían hacer". Sin embargo, Rose comprensiblemente no anticipó el grado en que las nuevas energías, infraestructuras y formas de deseo que identificó serían apropiadas por la cultura neoliberal, que reclamaría para sí la libertad y el placer y asociaría a la izquierda con un estatismo gris y puritano. Nuevamente, la izquierda perdió una oportunidad al no poder alinearse con la euforia colectiva de la cultura de la pista de baile. Así, los "buenos momentos" de la pista de baile se transformaron en fugaces escapes del capitalismo que cada vez más dominaba todas las áreas de la vida, la cultura y la psiquis.

Esta superdominación apareció reflejada en el mordaz y sin embargo juguetón "realismo" del hit R&B de Gwen Guthrie "Ain't Nothing Goin' On But The Rent", de 1986, uno de los primeros signos en la música popular de la emergencia del nuevo sujeto endurecido que Silva tan

bien analiza. En una época de aumento del desempleo, Guthrie cantaba: *"You've got to have a j.o.b. if you wanna be with me/ no romance without finance"*[Tienes que tener un trabajo si quieres estar conmigo/ No hay romance sin finanzas]. La subjetividad presente en la canción de Guthrie es, en muchos sentidos, la contraparte femenina del personaje del gánster que estaba emergiendo en el rap en el mismo momento en que el single fue lanzado. Ambos rechazaban la intimidad y la ternura. En el gangsta rap hay una representación hiperbólica de la invulnerabilidad, una actuación que solo puede presentarse de un modo amargamente irónico, si consideramos el hecho de que incluso algunos de los raperos más ricos y exitosos (como Tupac Shakur y Biggie Smalls) acabarían asesinados de un balazo. Al contrario, y a pesar de su bravuconería superficial, "Ain't Nothing Goin' On But The Rent" es una canción sobre la necesidad de seguridad –*"fly girl like me/ needs security"* [una chica genial como yo/ necesita seguridad]– en condiciones de incertidumbre radical. No se trataba de una celebración de la reaganomía. Al contrario, la canción de Guthrie sacó a la luz el modo en que la reaganomía estaba corroyendo las condiciones para la intimidad; era un mensaje mucho más cargado emocionalmente y relevante políticamente que la mayoría de las canciones de protesta del momento. De un modo similar, la fórmula "no hay romance sin finanzas" no debe ser interpretada solamente como una mera concesión reaccionaria al realismo capitalista. Más bien, puede ser escuchada como un rechazo de la sentimentalidad ideológica que separa la reproducción social del trabajo asalariado. Anticipando mucha de la música popular del siglo XXI, "Ain't Nothing Goin' On But The Rent" es el sonido de la soledad que surge a partir del desánimo de la conciencia, cuando las condiciones para su aumento están ausentes. Pero si consideramos los nuevos movimientos que están surgiendo en los Estados Unidos tras Ferguson y los que en Europa han producido

a Podemos y Syriza, hay muchas razones para creer que esas condiciones están de regreso. Está empezando a parecer como si, en lugar de ser el fin de la historia, el realismo capitalista hubiera sido un hiato de treinta años. Los procesos que se iniciaron en los sesenta pueden hoy reanudarse. La conciencia está aumentando nuevamente.

PARTE 02



LONDRES DESPUÉS DE LA RAVE: BURIAL



Burial es el tipo de álbum con el que he soñado durante años; literalmente. Es música dance onírica, una colección de las "canciones soñadas" que Ian Penman imaginó en su histórica pieza sobre *Maxinquaye* de Tricky. *Maxinquaye* es un punto de referencia aquí, como también lo es Pole –al igual que ambos artistas, Burial conjura audio-espectros a partir del crepitar [*crackle*] de la púa sobre el vinilo, poniendo en primer plano, más que reprimiendo, las materialidades accidentales del sonido–. La "crackología" de Tricky y Pole fue un desarrollo más extenso de la hechicería materialista del dub, en la que "la costura de la grabación ha sido dada vuelta para que podamos escucharla y regocijarnos con ella", observa Penman. Pero más que el calor hidropónico de la Bristol de Tricky o las frías y húmedas cavernas de la Berlín de Pole, el sonido de Burial evoca lo que la gacetilla de prensa llama "un sur de Londres bajo el agua en un futuro cercano. Nunca podrías distinguir si el crepitar es la estática ardiente de una radio pirata o el aguacero tropical de la ciudad sumergida del otro lado de la ventana".

Un futuro cercano, quizás... Pero al escuchar Burial mientras camino a través de las lluviosas y húmedas calles del área sur de la ciudad en esta abortiva primavera, me choca sentir que el LP es muy "Londres Ahora" -es decir, que sugiere una ciudad acechada no solo por el pasado, sino también por los futuros perdidos-. Parece tener menos que ver con un futuro cercano que con el dolor por un futuro que simplemente está fuera de nuestro alcance. *Burial* está habitado [*haunted*] por lo que una vez fue, por lo que podría haber sido y -más precisamente- por lo que todavía podría suceder. El álbum es como un viejo grafiti descolorido, realizado por un chico cuyos sueños de rave se estrellaron contra una serie de empleos sin salida.

Burial es una elegía del hardcore continuum,[1] una suerte de *Memories from the Haunted Ballroom*, de The Caretaker, para la generación rave. Es como caminar por los espacios abandonados que una vez fueron carnavalizados por las raves y descubrir que volvieron a despoblarse. Vientos muteados resplandecen como los fantasmas de raves pasadas. Vidrios rotos crujen bajo los pies. Flashbacks de MDMA conducen a Londres a una no-vida, del mismo modo en que los alucinógenos atrajeron a los demonios que se escurrían de los metros en la Nueva York de *Jacob's Ladder* [*Alucinaciones del pasado*]. Las alucinaciones auditivas transforman los ritmos de la ciudad en seres inorgánicos, más abatidos que malignos. Se ven rostros en las nubes y se escuchan voces en el crepitar del vinilo. Lo que momentáneamente habías creído que era un pifie de bajo, resulta ser solamente el estruendo del metro.

El duelo y la melancolía de Burial lo separan del autismo emocional y la austeridad del dubstep. Mi problema

1. Sobre el concepto "hardcore contimuum" ver el capítulo "Los fantasmas de mi vida: Goldie, Japan, Tricky" en este volumen.

con el dubstep es que al convertir al dub en una entidad positiva, sin relación con la canción o el pop, a menudo ha perdido esa cualidad espectral que le otorgaba su acción sustractiva. El vaciamiento no tiende a producir espacio, sino una planicie claustrofóbica y opresiva. Si, por el contrario, la hauntología esquizofónica de Burial tiene una profundidad de campo en 3D, es en parte por el modo en que concede un rol privilegiado a las voces bajo el borrado,[2] regresando al fono-descentrismo del dub. Arrebatos de voces quejosas se escabullen en los tracks, como fragmentos de letras de amor abandonadas que soplan a través de calles marchitadas por una catástrofe sin nombre. El efecto es tan desgarradoramente conmovedor como el largo travelling que se detiene en los objetos sublimes devenidos desechos en *Stalker* (1979) [*La zona*], de Tarkovski.

La Londres de Burial es una ciudad herida, poblada por las víctimas del éxtasis en su salida diurna de las unidades psiquiátricas, amantes decepcionados en autobuses nocturnos, padres que no consiguen vender los vinilos de 12" de música rave en los baúles de sus coches, todos ellos con miradas espectrales en sus caras, asediando a sus hijos interpasivamente nihilistas con la idea de que las cosas no siempre fueron así. La tristeza de "You Hurt Me" y "Gutted", que nos recuerda a Dem 2 o al Vini Reilly de la época de The Durutti Column, es casi abrumadora. "Southern Comfort" solo mitiga el dolor. Los ravers se transformaron

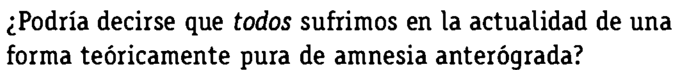
2. "Bajo el borrado" (*sous rature* en francés y *under erasure* en inglés) refiere a un recurso estilístico utilizado originalmente por Martin Heidegger y luego por Jacques Derrida, que consta de tachar una palabra para indicar que es "inadecuada pero necesaria", es decir, que la usamos por no tener una mejor alternativa pese a que no logra transmitir de manera completa el significado pretendido. El "bajo borrado" evidencia de esta manera los límites del lenguaje, al mismo tiempo que realiza una crítica a la metafísica de la presencia del lenguaje reivindicando el potencial ausente en toda palabra. [N. del T.]

en muertos en vida, y los *beats* de Burial están consecuentemente vivos: como el "tic-tac" de un metrónomo descentrado en una escuela abandonada de Silent Hill o el "clac-clac" de los trenes fantasma con grafitis e inactivos en las vías muertas. Hace diez años, Kodwo Eshun comparó el "estridente rugido" de los "bajos hoover" del sello No U-Turn con "el sonido de un millar de alarmas de coches que suenan simultáneamente". El tenue bajo de Burial es el eco espectral de un rugido, coches abrasados que recuerdan el ruido que alguna vez produjeron.

Burial me hace pensar, en realidad, en las pinturas de Nigel Cooke. Las figuras taciturnas que grafitea Cooke en sus obras son analogías visuales perfectas del sonido de Burial. Hace una década, el jungle y el hip-hop invocaron diablos, demonios y ángeles. El sonido de Burial, sin embargo, evoca las "plantas viciadas de humo y los vegetales sollozantes" que suspiran anhelantes en la pintura de Cooke. En una charla en la galería Tate, Cooke observó que mucha de la violencia del grafiti proviene de su velocidad. Hay una cierta afinidad entre el modo en que Cooke recrea el grafiti en el medio "lento" de la pintura al óleo y el modo en que Burial sumerge (¿dubmerge?) la hipercinesia de la música rave en una majestuosa melancolía. El ruinoso afro-nofuturismo de Burial hace por la Londres de los años 2000 lo que Wu Tang hizo por la Nueva York de los noventa. Cumple lo que Massive Attack prometió pero nunca logró realmente. Es todo lo que *Timeless* de Goldie debería haber sido. Es la contraparte Dub City de *Vocalcity* de Luomo. *Burial* es uno de los álbumes de la década. Confíen en mí.



NOTAS A *THEORETICALLY PURE ANTEROGRADE AMNESIA* DE THE CARETAKER



¿Podría decirse que *todos* sufrimos en la actualidad de una forma teóricamente pura de amnesia anterógrada?

El hombre que confundió a su mujer con un sombrero de Oliver Sacks y *Memento* de Christopher Nolan han hecho conocidas las características de la condición, referida confusamente como una pérdida de memoria a corto plazo. Porque en efecto, las personas que la padecen *sí* producen nuevos recuerdos, el hecho es que no los pueden retener. No hay una codificación a largo plazo. Este tipo de amnesia es anterógrada y no retrógrada porque no afecta a ninguno de los recuerdos formados antes del comienzo de la condición. *Teóricamente*: en la práctica, es probable que incluso los recuerdos antiguos sufran algún tipo de deterioro.

En el álbum *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*, una tendencia presente en la música de The Caretaker ha alcanzado una especie de culminación. Si su tema fue alguna vez la añoranza del pasado, ahora es la imposibilidad del presente.

Su primer disco, *Selected Memories From The Haunted Ballroom* funciona como una especie de implante mnemónico replicante, un falso recuerdo de la música popular de los salones de té de los años veinte y treinta. Para aquellos de nosotros que fuimos acechados por el centelleante dolor del canto de Al Bowlly en *The Shining* [*El resplandor*] y *Pennies From Heaven* [*Dinero caído del cielo*], ese tipo de viaje mnémico al estilo de *Total Recall* [*El vengador del futuro, Desafío Total*] era irresistible. Los fantasmas eran tan glamorosos, sus cortes de pelo carré y sus perlas relucían a la luz de las velas, sus pasos de baile, oh, tan elegantes.

Una referencia oculta puede haber sido *La invención de Morel* (que influyó en *El año pasado en Marienbad*, de 1961, y por lo tanto también en *El resplandor*, de 1980), la "canción de amor" de ciencia ficción que Adolfo Bioy Casares le dedicó a Louise Brooks. Bioy imaginó un mundo en el que los espectros de los bellos y de los condenados son preservados para siempre, donde sus pequeños gestos y conversaciones banales son transformados, por la repetición, en artefactos sagrados. La máquina simuladora de la isla de Morel es, por supuesto, el cine, ¿y quién no ha querido alguna vez traspasar la pantalla como el héroe de Bioy, para poder finalmente hablar con los fantasmas con los que durante tanto tiempo ha soñado despierto? Es la misma tentación a la que cede Jack en *El resplandor*, cuando entra en la alucinación consentida del Hotel Overlook. El Salón Dorado, en el que la elite de la época de Scott Fitzgerald retoza para siempre en un incesante remolino de ingenio, cocaína y riqueza, es perfectamente celestial. Pero sabes cuál es el precio para entrar al Cielo, ¿no es así Jack?

¿No es así?

Es ese hedor mohoso, de tumba húmeda, que el perfume y los conservantes nunca cubrieron del todo, el que siempre ha hecho que la música de The Caretaker se tratara

menos de *easy listening* que de una escucha incómoda [*uneasy*]. Una escucha intranquila [*queasy*], en realidad. Nunca ha sido posible ignorar las sombras que merodean en la periferia de nuestra percepción audiovisual; el viaje por el sendero de la memoria fue deliciosamente tóxico, pero había en él un sabor amargo subyacente. Un horror apenas visible, algo como la débil pero insistente conciencia de la plaga y la mortalidad que debe haber fastidiado a los bailarines en trance de "La máscara de la muerte roja" de Poe.

Eso no es todo.

Algo más estaba mal.

El sepia y el enfoque suave [*soft focus*] estaban retocados digitalmente, eso ya lo sabíamos. Esas alfombras gruesas y esos juegos de té chinos realmente no estaban allí. Y nunca habían estado allí, no para nosotros. Estábamos dentro de la simulación del ojo de la mente *de otro*. La calidad del sonido -jaspeado, melifluo, empastado y reverberado- nos alertaba acerca del hecho de que este no era el objeto en sí mismo, sino el objeto tal como se representa en el recuerdo de otra persona.

En *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*, las cosas empeoraron inconmensurablemente. Es como si la simulación del Overlook se hubiera quedado sin energía. Las luces se apagaron. El hotel está deteriorado; la banda, una ruina calcinada y destripada hace mucho tiempo, está pálida, casi translúcida.

La amenaza ya no es la dulce seducción mortal de la nostalgia. El problema, no es, ya no es, la añoranza de *llegar* al pasado, sino la incapacidad de *salir* de él. Te encuentras en una llovizna de estática gris, una niebla crepitante. ¿Por qué siempre llueve aquí? ¿O es solamente el sonido de la televisión, sintonizada en un canal muerto?

¿Dónde estábamos?

Supones que podrías estar en un territorio familiar. Es difícil saber si ya habías escuchado esto o no. No hay mucho más por lo que continuar. Pocos puntos de referencia. Los tracks tienen números, no tienen nombres. Podemos escuchar en cualquier orden. El punto es perderse. Y es fácil perderse en este paisaje mal visto, propio del Beckett tardío. Extemporizas historias y ellos lo llaman confabulación, para que las formas abstractas que emergen en el humo y la niebla tengan sentido.

¿Quién edita el film? ¿Y por qué todos esos cortes?

A esta altura, solo unos pocos estribillos espectrales que persisten en la parte trasera de la mente te separan del desierto de lo real.

No imaginemos que esta condición aflige solamente a unos pocos desafortunados. ¿No es, de hecho, la amnesia anterógrada teóricamente pura la condición posmoderna por excelencia? El presente, roto, desolado, constantemente se borra a sí mismo, dejando pocas huellas. Las cosas llaman tu atención por un momento pero no las recuerdas por mucho tiempo. Sin embargo los recuerdos antiguos persisten, intactos... Constantemente rememorados... *I love 1923...*[1]

¿Realmente tenemos más sustancia que los fantasmas que continuamente aplaudimos?

El pasado no puede ser olvidado, el presente no puede ser recordado.

Cuídate. Hay un desierto allí afuera...

1. Referencia a *I love 1970*, una miniserie de la BBC emitida en 2000 encargada de revisar, en episodios de una hora de duración, cada año de la década. [N. del T.]



EL HOGAR ES DONDE ESTÁ EL ESPECTRO: LA HAUNTOLOGÍA DE *EL RESPLANDOR*



1. EL SONIDO DE LA HAUNTOLOGÍA

Conjetura: la hauntología tiene una dimensión sonora que le es intrínseca. Después de todo, el juego de palabras -hauntología, ontología- funciona en el francés oral. En términos sonoros, la hauntología trata de escuchar lo que no está aquí, la voz grabada, la voz que ya no es más garante de la presencia (Ian Penman: "¿A dónde VA la voz del Cantante cuando es borrada del track de dub?"). No es fonocentrismo sino fonografía, el sonido que viene a ocupar el des-lugar de la escritura. Aquí solo están nuestras grabaciones...

2. FANTASMAS DE LO REAL

El neologismo de Derrida descubre el espacio entre Ser y Nada. *El resplandor* -tanto el libro como su versión fílmica, y aquí sugiero que nos apartemos de la tediosa lucha entre los fans de King y los de Kubrick y abordemos la novela

y la película como un laberinto rizomático, un conjunto de correspondencias y diferencias entrelazadas, una fila de puertas– trata también sobre lo que acecha, inquieto, en ese espacio. En la medida en que continúan atemorizándonos incluso después de que salimos del cine, los fantasmas que habitan en el film no son sobrenaturales. Al igual que en *Vértigo* (1958), en *El resplandor*, solo cuando la posible existencia de los fantasmas sobrenaturales ha sido acallada podemos confrontar los espectros reales… o los espectros de lo Real.

3. EL SALÓN DE BAILE ESPECTRAL

Mark Sinker: "TODOS los films [de Kubrick] son fantásticamente 'escuchables' (si se usa esta expresión en el mismo sentido en que se usa 'mirables')".

¿A dónde

El concepto de *Memories from the Haunted Ballroom*, de The Caretaker, tiene la simplicidad de lo genial: un álbum completo de canciones que podrías haber escuchado en el Salón Dorado del Hotel Overlook de *El resplandor*. *Memories from the Haunted Ballroom* es una serie de desenfocadas versiones, delirantes y oníricas, de las canciones populares para salones de té de los años veinte y treinta; las melodías originales están empapadas de un reverb tan fuerte que se disuelven en una sugestiva niebla sonora; las canciones son más evocativas ahora que fueron reducidas a indicios de sí mismas. Así, "It's All Forgotten Now" de Al Bowlly, por ejemplo, una de las grabaciones usadas por Kubrick en la banda sonora de *El resplandor*, es ralentizada y fundida, como si fuera escuchada en la etérea desconexión de una mente soñadora o tocada en el sinuoso gramófono de la memoria. Como Ian Penman escribió sobre el dub: "Hace de la Voz no una posesión personal, sino una desposesión –una re-posesión por parte

del estudio, desviada a través de los circuitos ocultos de la consola de grabación–".

VA

la voz del cantante?

4. EN EL SALÓN DORADO

Jameson: "El héroe es asediado y poseído por los años veinte...".

La edición de Kubrick no permite que ninguna de las polivalencias de esa frase, "It's All Forgotten Now" [Todo ha sido olvidado ahora], pase inadvertida. Lo siniestro de la canción, tanto hoy como hace veinticinco años, cuando fue estrenada la película, reside en la (falsa pero inevitable) impresión de que es un comentario sobre sí misma y sobre el período; como si fuera un ejemplo del modo en que esa época total y hermosamente decadente, glamorosa a lo Gatsby, fue placentera y dolorosamente consciente de su propia evanescencia y fragilidad de alas de mariposa. En simultáneo, la ubicación de la canción en la película –que suena de fondo mientras que un desorientado Jack habla en el baño con Grady sobre el hecho de que este se suicidó luego de asesinar brutalmente a sus hijos– indica que lo que ha sido olvidado puede ser también preservado a través del mecanismo de la represión.

No tengo ningún recuerdo de eso.

¿Por qué la música del Salón Dorado, todas esas serenatas a la luz de la luna y todos esos romances de verano tienen tanto poder? Las versiones espectrales de The Caretaker de esas melodías perdidas solo intensifican algo que Kubrick, como Dennis Potter, identificó en la música popular de los años veinte y treinta. He intentado anteriormente escribir sobre la cualidad peculiarmente dolorosa de esas canciones que son melancólicas incluso en su más ostensible alegría, condenadas para siempre

a suplir estados que pueden evocar pero no plasmar en instancias reales.

Para Fredric Jameson, el Salón Dorado revela una nostalgia por "el último momento en el que una clase genuinamente ociosa alcanzó una existencia pública agresiva y ostentosa, un momento en el que esa clase dirigente estadounidense proyectó sin remordimientos una imagen consciente de sí misma y disfrutó de sus privilegios sin culpa, abiertamente en el escenario social y a plena vista de las otras clases, armada con sus emblemas: los sombreros de copa alta y las copas de champagne".[1] Pero el significado de este hedonismo conspicuo y refinado debe ser construido no solo históricamente, sino también psicológicamente. El "pasado" no es aquí un período histórico real, es en todo caso un pasado fantasmático, un Tiempo que solo puede ser postulado retrospectivamente (retrospectralmente). El "salón de baile espectral" funciona en la eco-nomía [*echonomy*] libidinal de Jack (para tomar un neologismo de Irigaray) como el lugar de pertenencia en el que las demandas de los superegos paternal y maternal se reúnen; la meliflua y soñada utopía en la que el cumplimiento del deber es equivalente al goce de sí mismo... Así, luego de conversar con el barman Lloyd y con el mozo Grady (las frustraciones de Jack encuentran un insulsamente indulgente espejo en blanco o caja de resonancia en el primero, y una voz patricia y patriarcal en el segundo) Jack se convence de que faltaría a su deber tanto de hombre como de padre si no sucumbiera ante el deseo de asesinar a su mujer y su hijo.

La carga del hombre blanco, Lloyd... la carga del hombre blanco...

Si el Salón Dorado parece ser un espacio masculino (no es accidental que las conversaciones con Grady tengan

1. Fredric Jameson, "Historicismo en *The Shining*", en *Signaturas de lo visible*, Buenos Aires, Prometeo, 2014.

lugar en el baño de hombres), el lugar en el que Jack -a través de intermediarios masculinos, mediadores que trabajan en representación de la gerencia del hotel, la casa, la casa que paga por sus tragos- se enfrenta con sus "cargas de hombre", es también el espacio en el que puede sucumbir al mandato del superego maternal: "gozar".

Michel Ciment: "Cuando Jack llega al Overlook, describe una sensación de familiaridad y bienestar ('Es muy hogareño'), le gustaría 'quedarse allí para siempre', incluso confiesa que nunca 'ha sido tan feliz o se ha sentido tan cómodo en un lugar', refiere a una sensación de *déjà vu* y tiene la impresión de 'ya haber estado allí'". "Cuando alguien sueña con una localidad o un paisaje", según Freud, "y mientras que sueña piensa 'conozco este lugar, he estado aquí antes', uno está autorizado a interpretar ese lugar como un sustituto de los órganos genitales y del cuerpo maternal".

5. PATRIARCADO/HAUNTOLOGÍA

¿No es la tesis de Freud -adelantada primero en *Tótem y tabú* y luego repetida, con una diferencia, en *Moisés y la religión monoteísta*-, simplemente esto: el patriarcado es una hauntología? El padre -ya sea el obsceno Macho Alfa *Père jouissance* de *Tótem y tabú* o el patriarca severo e intimidante de *Moisés y la religión monoteísta*- es inherentemente espectral. En ambos casos, el Padre es asesinado por sus resentidos hijos que pretenden recuperar el Edén y acceder al goce total. Los hijos descubren demasiado tarde, cuando sus manos ya están manchadas con la sangre del padre, que el goce total no es posible. Afligidos por la culpa, descubren que el Padre muerto sobrevive en la mortificación de su propia carne y en la voz internalizada que reclama su apaciguamiento.

6. UNA HISTORIA VIOLENTA

Ciment: "La cámara misma -con sus planos de seguimiento hacia delante, laterales y hacia atrás, que recorren un riguroso circuito geométrico- refuerza el sentimiento de lógica implacable y de progresión casi matemática".

Incluso antes de entrar al Overlook, Jack ya está escapando de sus fantasmas. Y el horror, el absoluto horror, es que él -cazador y cazado- huye hacia el lugar en el que lo están esperando. Esa es la fatalidad despiadada de *El resplandor* (y si hay algún aspecto en el que la novela es más brutal que la película es en esa red de causas y efectos, en la espantosa Necesidad, en el "determinismo generalizado", de las dificultades del protagonista).

Jack tiene una historia violenta. Tanto en el libro como en el film, la familia Torrance es asediada por la posibilidad de que Jack lastime a Danny... nuevamente. Jack ya ha colapsado, atacando a los tumbos a Danny. Una aberración, un error de cálculo, "una pérdida momentánea de coordinación muscular, apenas un mínimo exceso de energía por segundo": así Jack intenta convencer a Wendy, y así Wendy intenta convencerse a sí misma. La novela nos cuenta más. ¿Cómo se llegó a esta situación, a que un hombre educado y orgulloso como Jack quedara reducido a eso que está sentado allí, con una sonrisa burlona, falsa y aduladora, estampada en el rostro, absorbiendo todo lo que un lisonjero empresario insignificante como Stuart Ullman le ofrece? ¿Por qué? Porque lo despidieron de su trabajo de profesor por haber atacado a un alumno, por supuesto. Por eso aceptará y se alegrará por el trabajo menor que Ullman le ofrece en el Overlook.

Pero la historia violenta va incluso más atrás. Uno de los elementos que falta en la película pero que es tratado con cierta profundidad en la novela es la explicación de la relación de Jack con su padre. Es otra versión de una historia patriarcal oculta, ahora no tan secreta: un abuso que

engendra otro abuso. Jack es para Danny lo que su padre fue para él. ¿Y lo que Danny será para su hijo...?

La violencia se ha transmitido, como un virus. Está dentro de Jack, como una fotografía que espera ser revelada o una grabación que espera ser reproducida.

Ritornello, ritornello...

7. EL HOGAR ES DONDE ESTÁ EL ESPECTRO

La palabra *haunt* y todas sus derivaciones quizá sea una de las traducciones más cercanas al inglés de la palabra alemana *unheimlich*, cuyas connotaciones polisémicas y ecos etimológicos Freud aplicada y célebremente aclaró en su ensayo *Lo siniestro*: del mismo modo que "el uso alemán permite que lo familiar (*das Heimliche* es 'lo familiar') se transforme en su opuesto, lo siniestro (*das Unheimliche*, es lo 'no-familiar')". *Haunt* refiere tanto al lugar de vivienda y la escena doméstica como a lo que la invade y la perturba. El Diccionario Oxford indica que uno de los más tempranos significados de la palabra es "proveer de una casa, de un hogar".

Adecuadamente, entonces, las mejores interpretaciones de *El resplandor* la ubican entre el melodrama y el horror, así como *A History of Violence* [*Una historia violenta*] (2005), de David Cronenberg, se ubica entre el melodrama y el film de acción. En ambos casos, las peores Cosas, el Horror real, ya está Dentro... (¿Y qué podría ser peor que eso?)

¿Nunca lastimarías a mami o a mí, verdad?

8. LA CASA SIEMPRE GANA

¿Qué horrores presenta la enorme y amenazante casa? Para las mujeres, el del no-Ser, porque la mujer será incapaz de diferenciarse del espacio doméstico o porque -como en

el caso de Rebecca, ella misma un eco de Jane Eyre– será incapaz de ocupar el lugar de un predecesor espectral. En ambos casos, no tendrá acceso al nombre propio. Por otra parte, la maldición de Jack es no ser más que el portador del patronímico, y nada de lo que haga podrá cambiar esto.

Lamento disentir con usted, señor. Pero usted es el conserje. Siempre ha sido el conserje. Yo debería saberlo, señor. Siempre he estado aquí.

9. ESTOY JUSTO DETRÁS DE TI, DANNY

Metz: "Cuando Jack persigue a Danny dentro del laberinto con el hacha en su mano y dice 'estoy justo detrás de ti, Danny', está prediciendo el futuro de Danny al mismo tiempo que trata de asustar al chico".

Posiblemente Jack esté prediciendo el futuro de Danny, por ello podría igualmente decir "estoy justo delante de ti, Danny". Danny podría haber escapado físicamente de Jack, ¿pero psicológicamente...? *El resplandor* nos deja con la horrible sospecha de que Danny podría transformarse en (su) Papi, que el daño ya ha sido hecho (incluso ya antes de su nacimiento), que la fotografía ya ha sido tomada y la grabación ya ha sido realizada; solo queda el momento del revelado y de la reproducción.

¡Desenmascárate!

(¿Y cómo escapa Danny de Jack? Caminando hacia atrás sobre sus propios pasos.)

10. EL NO-TIEMPO DEL TRAUMA

Jack: Señor Grady. Usted es el conserje aquí, lo reconozco. Vi su foto en los periódicos. Usted cortó a su esposa y a sus hijas en pedacitos. Y luego se voló los sesos.

Grady: Qué extraño, señor. No tengo ningún recuerdo de eso.

¿En qué momento Jack se funde con Grady?

Pareciera que el asesinato -y el suicidio- ya hubieran ocurrido. Grady le dice a Jack que tuvo que castigar a sus hijas. Sin embargo, y previsiblemente, Grady no recuerda -mientras suena de fondo "It's All Forgotten Now", de Bowlly- ninguno de esos hechos.

"No tengo ningún recuerdo de eso."

(Y uno piensa, bueno, matar a sus hijos y luego suicidarse no son el tipo de cosas que uno olvidaría, ¿no? Pero por supuesto, tampoco son el tipo de cosas que podrías recordar. Es un caso ejemplar de aquello que debe ser reprimido, lo Real traumático.)

Jack: Señor Grady. Usted era el conserje aquí.

Grady: Lamento disentir con usted, señor. Pero usted es el conserje. Siempre ha sido el conserje. Yo debería saberlo, señor. Siempre he estado aquí.

11. PASADO POR ALTO

To Overlook:

Mirar desde un lugar más alto.

No darse cuenta o no considerar; errar.



ANOTHER GREY WORLD: DARKSTAR, JAMES BLAKE, KANYE WEST, DRAKE Y LA "HAUNTOLOGÍA FESTIVA"




"Es un tipo de sintetizador que suena gris, realmente orgánico y con grano. Los llamamos 'incrementales', ya que los sintetizadores comienzan bastante mínimos y luego crecen hasta transformarse en un acorde enorme, antes de progresar. Siento que no habría sido correcto continuar con el sonido fluorescente del hyperdub de hace algunos años atrás. Quiero decir, me encantan esas canciones, pero ya parece que fueran de otra vida." Me siento reivindicado al leer estas observaciones de James Young de Darkstar, en una entrevista con Dan Hancox. Cuando por primera vez escuché el álbum del que habla Young -*North*, de 2010- la frase que vino a mi mente fue: *"Another Grey World"* [Otro mundo gris]. El paisaje de *North* me hacía pensar en el verde bosque al estilo Max Ernst de *Another Green World* de Eno, solo que transformado en cenizas.

...with winter ahead of us [...con el invierno por delante nuestro]

El mundo del depresivo es blanco y/o negro, (basta recordar las tapas de *Unknown Pleasures* y *Closer*, de Joy Division), pero *North* no proyecta (todavía) un mundo frío completamente envuelto por la nieve. El álbum se dirige hacia el norte, pero todavía no ha alcanzado su destino. Su paisaje es incoloro más que negro, su ánimo vacilante; es gris en el sentido de indeciso, una zona gris. Es un álbum definido por su capacidad negativa de permanecer en la duda, la inquietud y las insatisfacciones que es incapaz de nombrar. Es gris como también lo es "All Cats Are Grey" de The Cure, incluida en *Faith*, un disco que se plantó entre la psicodelia arácnida de *Seventeen Seconds* y la oscuridad absoluta de *Pornography*. *North* es demasiado nervioso si se lo compara con el fatalismo glacial de *Faith*, pero comparte con los grandes discos de The Cure la sensación de total inmersión en un estado de ánimo. Es una obra que surgió de una inmersión metódica: Young le contó a Dan Hancox que mientras grababan *North* escuchaban obsesivamente Radiohead, Burial, The Human League y el primer álbum de Orchestral Manouevres in the Dark. El disco exige el mismo tipo de implicación; quizás por ello, muchos lo encuentren poco atractivo. En una escucha casual, la cualidad indecisa de los tracks puede dar la impresión de que simplemente están medio crudos. Las voces de James Buttery resultan rengas y anémicas. Además, muchos se decepcionaron porque Darkstar no produjo un álbum lleno del 2-step robótico que habían inventado en "Aidy's Girl is a Computer". De hecho, habían hecho el álbum de 2-step robótico pero lo descartaron, insatisfechos con su falta de ambición. (Este álbum completo que nunca fue lanzado es uno de los muchos paralelos con Burial.) Más allá de "Aidy's Girl is a Computer", si se escucha *North* sin conocer la historia, no es posible suponer ninguna conexión con el dubstep. Al mismo tiempo, *North* no representa un regreso directo a un sonido pre-dance. Es más la continuación de un cierto estilo del pop electrónico que concluyó prematuramente

a mediados de los ochenta: como si New Order no hubiera abandonado el elegante mausoleo cibernético que Martin Hannett les había construido en *Movement*.

Excepto, por supuesto, porque no es posible simplemente continuar esa trayectoria como si nada hubiera pasado. Darkstar reconoce el presente solo negativamente. El presente impacta en su música en el que quizás sea el único modo en que puede hacerlo: como un futuro fallido, un desorden temporal que infectó la voz, provocándole tartamudeos, sibilancias y una fragmentación en esquirlas serpenteantes. Parte de lo que separa a Darkstar de sus ancestros synthpop es el hecho de que el sintetizador ya no connota una idea de futuro. Pero Darkstar no abandona un sentido vívido del futuro, ya que no hay futuridad de la cual retirarse. Esto se vuelve claro cuando se compara el cover de Darkstar de "Gold" con el original de The Human League. No es que uno sea más futurista que el otro, sino que *ninguno* es futurista. El track de The Human League es claramente un futurismo sustituto, mientras que el de Darkstar parece ubicarse después del futuro.

Es esta sensación de estar viviendo en un interregno, la que hace que *North* sea tan (in)oportuno. Mientras que Burial entra en contacto con la tristeza secreta subyacente al boom, Darkstar articula el sentimiento premonitorio que está por todos lados luego del crash económico de 2008. Ciertamente, *North* está lleno de referencias a la solidaridad perdida: el álbum puede ser leído como un comentario indirecto sobre una historia de amor que fracasó.

Our fate's not to share... [Nuestro destino no es compartir...]

The connection between us is gone... [La conexión entre nosotros se perdió...]

Pero ese foco en el amor de pareja en lugar de la masividad de las raves es en sí mismo sintomático de un giro

hacia el interior. En una discusión que tuve con Simon Reynolds sobre *North* poco después de su lanzamiento, él sostenía que era un error hablar como si la música rave estuviera privada de emoción. La rave era una música saturada de afectos, pero estos no estaban asociados con el romance o la introspección. El giro introspectivo en la música (post)dance del siglo XXI no fue entonces un giro hacia la emoción, sino un desplazamiento de la experimentación colectiva de los afectos a la privatización de las emociones. Hubo una tristeza intrínseca e inevitable en este giro hacia el interior, independientemente de si la música era oficialmente triste o no. La combinación de romance e introspección, amor y decepciones, atraviesa todo el pop del siglo XX. Al contrario, desde la música disco en adelante, la música bailable había ofrecido otro tipo de paleta emocional, basada en un modelo diferente de escape de las miserias individuales. El siglo XXI a menudo se siente como la decaída después de un intenso consumo de speed, o el exilio de regreso al yo privatizado, y las canciones de *North* poseen la claridad nerviosa de la abstinencia de Prozac.

Es significativo que la mayor parte de la interferencia digital en *North* es aplicada a la voz de James Buttery. Casi todas las voces suenan como si hubieran sido grabadas con una conexión inestable de teléfono. Me recuerda a los argumentos de Franco "Bifo" Berardi sobre la relación entre la sobrecarga de información y la depresión. El argumento de Berardi no es que la crisis de las punto-com causó depresión, sino el contrario: la crisis fue causada por la excesiva presión ejercida por las tecnologías de la información sobre el sistema nervioso de las personas.[1] Hoy, a más de una década de la crisis de las punto-com,

1. Franco "Bifo" Berardi, *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

la densidad de datos ha crecido enormemente. El paradigma del trabajador es el empleado de *call center*: el cyborg banal, que es castigado cada vez que se desconecta de la matrix comunicativa. En *North*, James Buttery, afligido por todo tipo de parálisis digitales, suena como un cyborg cuyos implantes e interfaces se han desconectado y está aprendiendo a ser un hombre otra vez, aunque la nueva situación no le guste mucho.

North es como el álbum de 2008 de Kanye West *808s and Heartbreak* sin nada del brillo de este último. Tiene la misma melancolía metódica, el mismo anclaje en el synthpop de comienzos de los ochenta, explícitamente notable en el caso de *808s and Heartbreak* a causa de las resonancias que tiene su arte de tapa con los diseños de Peter Saville para *Blue Monday* y *Power, Corruption and Lies* de New Order. El track que abre el disco, "Say You Will", suena como una alteración de la crujiente tranquilidad sintética de "Atmosphere" de Joy Division o del contorno de tambores funerarios de "In a Lonely Place", de New Order. Al igual que ocurre con *North*, los paralelos con los ochenta son interrumpidos por los efectos digitales empleados en las voces. *808s and Heartbreak* fue pionero en el uso del *autotune*, que posteriormente dominaría el R&B y el hip-hop. En cierto sentido, el uso evidente del *autotune* –es decir, su uso como efecto y no, según su propósito oficial, como dispositivo para corregir la afinación de un cantante– implica un regreso a los noventa, ya que el efecto había sido popularizado por Cher en su single de 1998 "Believe". El *autotune* es en muchos sentidos el equivalente sonoro del retoque digital de las imágenes, y el (sobre)uso de las dos tecnologías (junto con el creciente predominio de la cirugía estética) resulta en un *look and feel* hiperbólicamente mejorado, más que obviamente artificial. Si hay una característica central de la cultura de consumo del siglo XXI, es el sentimiento de una normalidad digitalmente mejorada: una normalidad

que es a la vez perversa y ultrabanal, de la que todos los defectos han sido borrados.

En *808s and Heartbreak* podemos escuchar los sollozos en el corazón del domo del placer del siglo XXI. El juego de androide lacrimógeno de Kanye alcanza su profundidad más sensiblera en la extraordinaria "Pinocchio Story". Este es el tipo de lamento autotuneado que podría esperarse que cantara el neo-Pinocho y Edipo-androide David en *Inteligencia Artificial* (2001), de Steven Spielberg; un poco como "Piece Of Me" de Britney Spears, puede escucharse como el momento en que una mercancía se vuelve autoconsciente o en el que un humano se da cuenta de que él o ella se ha vuelto una mercancía. Es el amargo sonido al final del arcoíris, un electro tan desolado como la infernal synth-opera de Suicide, "Frankie Teardrop".

Una tristeza secreta acecha detrás de la sonrisa forzada del siglo XXI. Esta tristeza concierne al propio hedonismo, y no sorprende que sea en el hip-hop –un género que se ha alineado cada vez más con el placer consumista durante aproximadamente los últimos veinte años– donde esta melancolía se haya registrado más profundamente. Drake y Kanye West tienen una fijación morbosa con la exploración del miserable vacío que se encuentra en el centro del hedonismo superacaudalado. Ya no los motiva la tendencia del hip-hop al consumo ostensible –hace ya tiempo que adquirieron todo lo que podrían haber querido– y rotan disolutamente alrededor de placeres fácilmente disponibles, sintiendo una combinación de frustración, rabia y disgusto de sí mismos; son conscientes de que algo falta, pero no están seguros de qué es exactamente. Esta tristeza hedonista –una tristeza tan extendida como negada– fue capturada mejor que en ningún otro lugar en el modo cabizbajo en el que Drake canta *"we threw a party/ yeah, we threw a party"* [hicimos una fiesta/ sí, hicimos una fiesta], en "Marvin´s Room", de *Take Care*.

No sorprende que Kanye West sea un admirador de James Blake. Hay una afinidad tanto sonora como afectiva entre algunas partes de *808s and Heartbreak* y *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* de Kanye y los dos álbumes de Blake. Podría decirse que todo el *modus operandi* de Blake implica una renaturalización parcial de la melancolía digitalmente manipulada con la que Kanye experimentó en *808s and Heartbreak*: música soul hecha por un cyborg autotuneado. Pero liberada de la *penthouse*-prisión del ego de West, insegura de sí misma, atrapada en todo tipo de impasses, la desafección languidece apáticamente, y no es siquiera capaz de reconocerse a sí misma como tristeza.

Podríamos incluso ir más lejos y decir que el giro introspectivo alcanza un tipo de conclusión con el álbum de Blake *Overgorwn*, de 2013. En su mutación del dubstep al pop, Blake pasó de la manipulación digital de su propia voz a ser un cantante; de la construcción de tracks a la escritura de canciones. La motivación inicial del acercamiento de Blake a la canción sin dudas provino de Burial, cuya combinación de los ritmos nerviosos del 2-step con samples de las voces del R&B señaló el camino para una visión posible del pop del siglo XXI. Fue como si Burial hubiera producido las mezclas, y ahora la tarea era construir los originales, lo que implicaba reemplazar los samples con la voz de un cantante real.

Escuchar nuevamente los discos de Blake en orden cronológico es como oír a un fantasma que gradualmente asume una forma material; o como oír a la forma canción (re)unirse con el éter digital. Un track como "I Only Know (What I Know Now)" del EP *Klavierwerke*, es hermosamente insustancial: es el más leve dolor. En él, la voz de Blake no es más que una serie de suspiros y sonidos ininteligibles con la altura modificada; la producción, salpicada e inundada; los arreglos, intricados y frágiles, evidentemente inorgánicos en el modo en que no pretenden limar las asperezas de los elementos del montaje. La voz es apenas

una combinación de huellas y tics, un efecto espectral disperso por toda la mezcla. Pero en el álbum debut *James Blake* se restauraron algunas de las prioridades sonoras tradicionales. En apariencia, Blake renunció a la reinvención del pop prometida en sus primeros lanzamientos: su voz pasó al primer plano en la mezcla, y las canciones implícitas o parcialmente desarmadas se transformaron en canciones "correctas", completadas con pianos y órganos no-deconstruidos. Todavía hay algo de electrónica y de manipulación de la voz, pero ahora esos elementos cumplen una función decorativa. La voz de soul de ojos azules de Blake, y el modo en que sus tracks combinan el órgano (o sonidos que emulan órganos) con la electrónica, evocan a un Steve Winwood a media velocidad.

Al igual que ocurrió con *North* de Darkstar, el vuelco de Blake a la canción tuvo una recepción mixta. Muchos de los que se habían entusiasmado con los primeros EP se decepcionaron o se vieron moderadamente consternados por *James Blake*. Velar e insinuar un objeto es la ruta más segura para producir la impresión de sublimidad. Remover los velos y traer el objeto al frente supone arriesgarse a la desublimación, y para algunos, las nuevas canciones de Blake resultaron desiguales a las virtuales canciones que sus primeros discos los habían inducido a alucinar. La voz de Blake era tan empalagosamente penetrante como poco específica en sus sensaciones. El resultado fue de una vaguedad temblorosa y trémula, que las letras –similarmente alusivas/elusivas– de ningún modo clarificaban. Parece que el álbum directamente nos suplica que sintamos, sin realmente decirnos qué es lo que se supone que debemos sentir. Quizás es esta indeterminación emocional la que contribuye a lo que Angus Finlayson, en su reseña de *Overgrown* para FACT, caracterizó como la rareza de las canciones de *James Blake*. "Parecen", escribió Finlayson, "mitad-canciones, señaladores esqueléticos de un orden más completo que todavía estaba por llegar". El viaje

hacia las canciones "correctas" no fue tan completo como aparentó serlo en primera instancia. Es como si Blake intentara reconstruir la forma canción a partir de versiones remezcladas o bailables como guía. El resultado fue algo encriptado, embrollado, ensimismado, una versión borrosa de la forma canción que es tan frustrante como fascinante. La delicada insustancialidad de los primeros EP había dado paso a algo que se sentía saturado. Fue como ahogarse en un baño caliente (quizás con las muñecas cortadas).

En los álbumes de Blake, hay un sentimiento simultáneo de que los tracks son a la vez cargados e inconclusos, y ese carácter incompleto –las melodías apenas esbozadas, los fraseos a medias, las líneas repetidas que funcionan como claves de algún evento emocional que nunca es revelado en las canciones– quizá sea la razón por la que eventualmente se meten bajo nuestra piel. Ese carácter peculiarmente indeterminado –irresoluto e inconcluso– le otorga a la música de Blake la cualidad de la música góspel para aquellos que han perdido completamente su fe, al punto tal de que han olvidado que alguna vez la tuvieron. Lo que sobrevive no es más que una añoranza temblorosa, sin objeto ni contexto: Blake resulta como un amnésico que se aferra a las imágenes de una vida y una narrativa que no puede recobrar. Esta capacidad negativa implica que *Overgrown* es como una inversión de la sobresaturada y brillante estridencia del pop de los charts y los realities, siempre completamente seguros de lo que están sintiendo.

Sin embargo, mucho del hedonismo de la cultura mainstream también tiene hoy una cualidad poco convincente, o quizás poco convencida. Extrañamente, esto es más evidente en la anexión del R&B a la música dance. Cuando los antiguos productores e intérpretes de R&B abrazaron la música dance, podía esperarse un crecimiento de la euforia, un influjo de éxtasis. Pero ha ocurrido lo contrario: es como si muchos de los tracks para las pistas de baile fueran tirados hacia abajo por una gravedad oculta,

una tristeza negada. El ánimo digitalmente mejorado que nos transmiten los discos de productores como Flo Rida, Pitbull y will.i.am resulta como una imagen pobremente retocada o como una droga que hemos consumido tanto que nos hemos vuelto inmunes a sus efectos. Es difícil no escuchar la demanda de diversión que nos plantean estos discos como flacos intentos de distraernos de una depresión que solo pueden enmascarar pero nunca disipar.

En un brillante ensayo en el sitio The Quietus, Dan Barrow analizó la tendencia en un amplio conjunto de temas pop en los charts de los últimos años –que incluye a "Empire State of Mind" de Jay-Z y Alicia Keys, "Tik Tok" de Kesha y "Club Can't Even Handle Me Yet", de Flo Rida– "a dar al oyente la recompensa, el primer plano sonoro, tan pronto y tan obviamente como sea posible". El pop siempre entregó un placer azucarado, por supuesto, pero, según argumenta Barrow, hay una desesperación tiránica en este nuevo pop cargado de esteroides. No seduce, tiraniza. "Esto es", continúa Barrow, "un exceso crudo y sobredeterminado, como si el pop se forzara a regresar a sus características definitorias –estribillo, frases, melodía, "accesibilidad"– y las hiciera explotar hasta transformarlas en una caricatura". Hay una analogía que puede ser trazada entre este pop artificialmente inflado y la discusión de Franco "Bifo" Berardi sobre la pornografía en Internet y las drogas como el Viagra que, similarmente, dispensan seducción y apuntan directamente al placer.[2] Según Berardi, recuerden, estamos tan abrumados por las demandas incesantes de las comunicaciones digitales, estamos simplemente demasiado ocupados para dedicarnos a las artes del goce: los placeres tienen que darse de una forma hiperbólica y no escandalosa, para que rápidamente podamos regresar a chequear los correos electrónicos o las

2. Franco "Bifo" Berardi, ibíd.

actualizaciones en las redes sociales. Las observaciones de Berardi pueden darnos una perspectiva sobre las presiones de las que la música dance ha sido objeto durante la última década. Mientras que la tecnología digital de los ochenta y los noventa alimentó la experiencia colectiva de la pista de baile, la tecnología comunicativa del siglo XXI la ha socavado: incluso los *clubbers* obsesivamente chequean sus teléfonos móviles. ("Telephone", de Beyoncé y Lady Gaga –que muestra al dúo rogándole a una persona que deje de llamarlas para poder bailar–, parece hoy como un último intento fallido de mantener la pista de baile libre de la intrusión comunicacional.)

Incluso las llamadas al goce aparentemente más directas no llegan a suprimir completamente cierta tristeza. Tomemos por ejemplo "Last Friday Night" de Katy Perry. En la superficie, el track es una simple celebración del placer (*"Last Friday night/ Yeah we maxed our credit cards/ And got kicked out of the bar"* [El viernes pasado a la noche/ reventamos nuestras tarjetas de crédito/ y nos echaron del bar]). Sin embargo, no es difícil escuchar algo propio de Sísifo, del purgatorio, en la evocación que la canción hace de un carrusel (no tan) placentero del que Perry y sus amigos nunca pueden bajarse. *"Always say we're gonna stop/ This Friday night/ Do it all again..."* [Siempre decimos que vamos a parar/ Esta noche de viernes/ Lo hacemos todo de nuevo...]. Al escucharla a mitad de velocidad, suena tan sombría como los primeros Swans. "Play Hard", de David Guetta, evoca una repetición interminable similar. El placer se transforma en una obligación que nunca afloja –*"us hustler's work is never through/ We work hard, play hard"* [nuestro tenaz trabajo nunca termina/ trabajamos duro, jugamos duro]– y el hedonismo aparece explícitamente asociado al trabajo: *"Keep partyin' like it's your job"* [Continúa de fiesta, como si fuera tu trabajo]. Es el himno perfecto para una época en la que los límites entre el trabajo y el ocio están borroneados por el requerimiento

de que estemos siempre conectados (de que, por ejemplo, contestemos los emails en cualquier momento del día) y porque nunca perdemos una oportunidad para publicitar nuestra propia subjetividad. En cierto sentido (para nada trivial), estar de fiesta *es* hoy un trabajo. Gran parte del contenido de Facebook es provisto por imágenes de excesos hedonistas, subidas por usuarios que efectivamente son trabajadores no remunerados que crean valor para el sitio sin recibir una retribución a cambio. Estar de fiesta es un trabajo también en otro sentido: bajo las condiciones objetivas de empobrecimiento y recesión económica, se nos subcontrata para compensar el déficit afectivo.

A veces, una tristeza que flota libremente se filtra en la veta de la misma música. En el blog No Good Advice, J, uno de los autores, describe el uso de un sample de "Lambada", la canción de 1989 de Kaoma, en el hit de Jennifer Lopez de 2011 "On the Floor": "La utilización de 'Lambada' funciona como un disparador de memorias sepultadas, una suerte de hauntología festiva que otorga a la canción un ligero borde de tristeza nostálgica, melancólica". No hay ninguna referencia a la tristeza en el texto oficial de la canción, que es una simple exhortación al baile. Es como si la pena viniera de afuera, como una marca del mundo diurno incorporada en un sueño, o como la aflicción que se desliza dentro de todos los mundos incrustados en *Inception* (2010).

"Hauntología festiva" podría incluso ser el mejor nombre para una de las formas dominantes del pop del siglo XXI: la música transnacional de discoteca producida por Guetta, Flo Rida, Calvin Harris y will.i.am. Pero las deudas con el pasado y el fracaso del futuro son reprimidos en ella, lo que implica que la hauntología toma una forma negada. Un track como, por ejemplo, el inmensamente popular "I Gotta Felling", de Black Eyed Peas, es ostensiblemente optimista, pero sin embargo, hay algo de desamparo en él. Quizás sea por el uso que hace will.i.am

del *autotune*: parece haber una melancolía maquínica del tipo de Sparky's Magic Piano intrínseca a esa tecnología, algo que Kanye extrajo más que inventó en *808s and Heartbreak*. A pesar de las repeticiones declamatorias del track, hay una cualidad frágil y fugitiva en los placeres que "I Gotta Feeling" tan confiadamente espera. Esto se da parcialmente porque la canción es más una memoria de un placer pasado que una anticipación de un placer que todavía no ha sido experimentado. El álbum en el que el track apareció, *The E.N.D. (The Energy Never Dies)* estaba –al igual que su predecesor, *The Beginning*– tan inmerso en el rave que efectivamente operó como un acto de homenaje al género. "Time (Dirty Bit)", incluido en *The Beginning*, podría perfectamente haber sido un track rave de comienzos de los noventa: la tosquedad de su montaje *cut and paste* hace pensar en las rudimentarias texturas que se construían con samples en aquel momento, y la utilización que hace de "(I've Had) The Time of my Life", de Dirty Dancing es el tipo de subversión/sublimación de materiales cursis que tanto le gustaba a los productores de rave. Sin embargo, las apropiaciones de Black Eyed Peas no funcionan tanto como revivals de la música rave, sino como negaciones de que el género hubiera existido en primer lugar. Si el rave todavía no había ocurrido, entonces no hay necesidad de llorarlo. Podemos actuar como si estuviéramos experimentando todo esto por primera vez, como si el futuro todavía estuviera por delante de nosotros. La tristeza deja de ser algo que sentimos; al contrario, consiste en nuestro mismo predicamento temporal. Somos como Jack en el Salón Dorado del Hotel Overlook, estamos bailando canciones fantasmales mientras tratamos de convencernos a nosotros mismos de que la música de antaño es realmente la música de hoy.



NOSTALGIA DEL MODERNISMO: THE FOCUS GROUP Y BELBURY POLY

"Mi amigo Jim Jupp y yo hemos estado haciendo música, juntos y por separado, desde hace un tiempo. Nos obsesionan las mismas cosas: el horror cósmico de Arthur Machen, Lovecraft, el Taller Radiofónico de la BBC, el folk extraño y el ocultismo. Nos dimos cuenta de que queríamos mostrar nuestra música, pero también crear un mundo propio en el que pudiéramos jugar con todas esas referencias. Comenzar nuestro propio sello fue la única manera de hacerlo." Julian House describe así el modo en que él y su amigo de la secundaria Jim Jupp fundaron el sello Ghost Box.

Desequilibradamente bucólicos, colmados de un sol pospsicodélico y sobreexpuesto, los discos de Ghost Box son de escucha incómoda [*uneasy listening*]. Si comúnmente "nostalgia" significa "añoranza del hogar" [*homesickness*], entonces el sonido de Ghost Box es sobre la no-añoranza del hogar, y sobre los espectros siniestros que entran al ambiente doméstico a través del tubo de rayos catódicos. En un nivel, Ghost Box es televisión pura; o una televisión que ha desaparecido, transformándose ella

misma en un fantasma, un conducto hacia el Otro Lado, solo recordado ahora por aquellos que tienen una cierta edad. Sin dudas hay un punto en el que toda generación comienza a extrañar los artefactos de su infancia, ¿pero hay algo especial en la televisión de la década de 1970 a la que Ghost Box remite obsesivamente?

"Pienso que había algo realmente poderoso en la televisión para niños de ese período", explica House. "Creo que fue justo después de los sesenta, todos esos músicos, animadores y realizadores cinematográficos habían atravesado la psicodelia y el acid folk; tenían esas extrañas obsesiones oscuras que volcaban en sus programas de televisión. Además, alguien como Nigel Kneale obviamente provenía de la tradición de H.P. Lovecraft: la ciencia del siglo XX utilizada como trasfondo del horror cósmico y el ocultismo. Los temas que exploró en la serie de Quatermass eventualmente reaparecerían en *Doctor Who, Children of the Stones, Sapphire and Steel*. En el Taller Radiofónico de la BBC, gente como David Cain también estudiaba la música medieval; él hizo un gran disco de folk electrónico dark llamado *The Seasons*. Y algunos de los arreglos de Paddy Kingsland hacen pensar en Pentangle. Es como si hubiera una cosa extraña con el pasado y el futuro que se había manifestado a través de la psicodelia."

El afecto producido por los lanzamientos de Ghost Box (sonido *e* imágenes, estas últimas también absolutamente fundamentales) es el opuesto exacto del irritante bombardeo de citas posmoderno. La marca de lo posmoderno es la extirpación de lo siniestro, el reemplazo del estremecimiento *unheimlich* del desconocimiento por el reconocimiento arrogante y la hiperconciencia. Ghost Box, al contrario, es la conspiración de lo semiolvidado, lo pobremente recordado y lo confabulado. Al escuchar géneros sonoros basados en samples como el jungle y el hip-hop en sus inicios, comúnmente nos encontramos experimentando un *déjà vudú* o un *déjà entendu*, en el que un sonido

familiar separado de su origen por el sampleo, permanece más allá de lo reconocible. Los discos de Ghost Box evocan un sentimiento de *déjà vu* artificial, en el que te ves inducido a creer que lo que estás escuchando tiene sus orígenes en algún momento de fines de los sesenta o comienzos de los setenta: un recuerdo que no es falso, sino simulado. Los espectros de la hauntología de Ghost Box son los contextos perdidos que, imaginamos, deben haber dado pie a los sonidos que escuchamos: programas olvidados, series que no fueron encargadas, pilotos que nunca prosperaron.

Belbury Poly, The Focus Group, Eric Zann, nombres de unos setenta alternativos que nunca terminaron, un mundo digitalmente reconstruido en el que lo analógico reina para siempre, un casi-pasado Moorcockiano de temporalidad revuelta. Este regreso de lo analógico a través de lo digital es una de las razones por las que los discos de Ghost Box no son simulaciones directas del pasado. "Nos gusta diluir los límites entre lo analógico y lo digital. Jim usa una combinación de sintetizadores analógicos y tecnologías digitales. En el material de The Focus Group hay samples de viejos álbumes de percusión y efectos digitales, sonidos electrónicos generados por computadora y sonidos encontrados procesados. Pienso que se trata de ese espacio entre lo que pasa en la computadora y lo que pasa fuera de ella. La grabación del espacio, el reverb real/el ruido de la habitación y el espacio virtual en el disco rígido. Son como dimensiones diferentes."

"Fue justo en 1980 cuando los Fairlights y los DX7s aparecieron en la música electrónica", señala Jupp. "Supongo que la [aparición de la] tecnología digital es un momento crítico de la cultura en general, incluso en el modo en que se hace televisión." Incluso el sonido de Belbury Poly depende del equipamiento digital. "En su corazón hay una computadora, y no ocultamos ese hecho. Dicho esto, estoy sentado en el estudio ahora y está lleno de sintetizadores analógicos e instrumentos acústicos, lo

que hacemos no podría existir sin el hip-hop, la cultura del sample y el acceso a instrumentos electrónicos baratos. Se trata de revisitar viejas texturas y viejos mundos imaginados con herramientas nuevas."

Jupp se ríe cuando sugiero que había un cierto *grano* en la cultura británica de los setenta, que se diluyó a partir del brillo cultural del estilo de los ochenta. "Es como si hubiéramos sido completamente americanizados, como si nos hubieran arreglado los dientes y bañado correctamente. El otro día estaba hablando con alguien cuya novia no soportaba que mirara *sitcoms* viejas y las llamaba 'televisión basura'. Sé a lo que ella se refiere. Pero quizás en la televisión, en la radio y en los discos de entonces había una sensación que fue eliminada en los ochenta cuando todo se volvió angular, digital, americano, animado y colorido."

Ghost Box explora un *continuum* sonoro que va de lo excéntricamente alegre a lo insinuantemente siniestro. Sus predecesores más obvios se encuentran en los sonidos de la "música funcional", diseñados para planear en el límite de la perceptibilidad, no para acaparar el centro del escenario: melodías de apertura de los programas televisivos, música incidental, melodías reconocibles instantáneamente pero cuyos autores, a menudo (auto)denominados "técnicos" más que "artistas", permanecen anónimos. El Taller Radiofónico de la BBC (cuyas dos "estrellas", Delia Derbyshire y Daphne Oram se hicieron ampliamente conocidas solo después de su muerte) es la plantilla más obvia. House está de acuerdo: "Creo que la principal referencia es el Taller Radiofónico, que es extremadamente experimental (la vanguardia electrónica británica, el equivalente al Groupe de Recherches Musicales Pierre Schaeffer de Francia, etc.) pero también increíblemente evocativo de la radio y la televisión con las que crecimos. Hay una suerte de dualidad en él, es persistente [*haunting*] por derecho propio pero también sirve como un disparador de recuerdos. Pienso que ese aspecto borroso, semirrecorda-

do, de los viejos films de la productora de terror Hammer, de *Doctor Who*, de *Quatermass* es importante, no es como una reminiscencia de *I Love 1974*. Antes que tratarse solo de nostalgia, hay algo más oscuro que se dispara –estás recordando las ideas de esos programas, las cosas bajo la superficie–, no es que simplemente conoces la melodía. Por eso creo que las bandas sonoras son una influencia tan grande: escuchas los álbumes separados de su contexto y eso opera en un nivel inconsciente, como pies musicales para imágenes perdidas.

En mi infancia, los episodios de *Doctor Who* como *The Sea Devils* me hechizaban [*haunted me*], debido a que los monstruos y los escenarios, un poco precarios, tenían su propio horror siniestro. Las fuertes explosiones de la música atonal. La primera vez que vi el film de la Hammer *Quatermass and the Pit* realmente me afectó. Y esas animaciones de Europa del Este, apenas recordadas hoy, tenían una cierta calidad. Además, también la tenían los films de información pública y las propagandas".

Ghost Box preside un mundo (ligeramente) alternativo en el que el Taller Radiofónico de la BBC es más importante que los Beatles. En cierto sentido, ese es nuestro mundo, porque el Taller volvió obsoleto al rock más experimental, incluso antes de que este ocurriera. Por supuesto, no estamos comparando aquí cosas similares: los Beatles ocuparon el escenario principal del Espectáculo Pop, mientras que el Taller Radiofónico introdujo sus *jingles*, identificadores, temas y efectos especiales en la trama de la vida cotidiana. El Taller era propiamente *unheimlich*, no-hogareño, fundamentalmente ligado a un ambiente doméstico que había sido invadido por los medios masivos.

Naturalmente, Ghost Box ha sido acusado de nostalgia y, por supuesto, esto juega una parte en su atractivo. Pero su estética de hecho exhibe un impulso más paradójico: en una cultura dominada por la retrospección, ellos son nostálgicos nada menos que del modernismo (popular)

mismo. Ghost Box alcanza su pico de seducción cuando pone en primer plano la discronía, el tiempo partido, como en "Caermaen", de Belbury Poly (incluida en su álbum de 2004 *The Willows*) o en "Wetland" (*The Owl Map*, de 2006), en las que voces folk convocadas desde el más allá de la tumba vienen a cantar canciones nuevas. La discronía es esencial para la metodología de The Focus Group; las uniones son demasiado audibles y los samples demasiado abruptos, lo que hace que sus tracks suenen como artefactos reconstruidos.

En todo caso, en su mejor versión, Ghost Box evoca un pasado que nunca existió. El arte de sus tapas combina el look de los libros de texto escolares y los manuales del servicio público con alusiones a la ficción extraña, una mezcla que tiene más que ver con las permutaciones y condensaciones relativas al sueño que con la memoria. El propio House habla de "un extraño sueño de un libro de texto escolar". La demanda implícita de un espacio tal en Ghost Box nos recuerda que el período que comenzó en Gran Bretaña en 1979 ha visto la gradual pero despiadada destrucción del concepto de lo público. Al mismo tiempo, Ghost Box también nos recuerda que las personas que trabajaron en el Taller Radiofónico efectivamente eran empleados públicos, contratados para producir un espacio público *extraño*, un espacio público muy diferente a la monotonía burocrática invocada por la propaganda neoliberal.

El espacio público ha sido consumido y reemplazado por algo similar al "tercer lugar" ejemplificado por los cafés de franquicia. Estos espacios son siniestros solo por el poder que tienen para replicar su mismidad. La monotonía del ambiente Starbucks es a la vez reconfortante y extrañamente desorientadora; dentro de esa cápsula, literalmente es posible olvidar en qué ciudad se está. Lo que he llamado *nomadalgia* es la sensación de ansiedad que estos ambientes anónimos, más o menos iguales en todo el mundo, provocan; el malestar de viaje producido por el

movimiento entre espacios que podrían estar en cualquier lugar. Mi, yo... ¿qué ocurrió con Nuestro Espacio, o con la idea de un espacio público que no es reducible a una sumatoria de preferencias de consumo?

En Ghost Box, el concepto perdido de lo público tiene una presencia-en-ausencia muy palpable, a través de los samples de los anuncios del servicio público. (A propósito, una conexión entre la música rave y Ghost Box es el sampleo que hizo Prodigy de este tipo de anuncios en "Charly".) Los anuncios del servicio público –recordados porque a menudo eran alarmantes, particularmente para los niños– constituyen un tipo de reservorio de materiales del inconsciente colectivo. La exhumación de esas transmisiones hoy no puede sino operar como una demanda por retomar el propio concepto de servicio público. Ghost Box repetidamente invoca a los cuerpos públicos –a través de nombres (Belbury Poly, The Advisory Circle) y formas (el folleto turístico, el libro de texto)–.

Confrontado con la intensa polución semiótica del capital y la incrustación que este realiza en el espacio urbano de símbolos idiotas y eslóganes imbéciles que nadie, ni las personas que los escribieron ni a las que están dirigidos, cree, uno se pregunta: ¿qué pasaría si todo el esfuerzo dedicado a esta basura ostentosa se hubiera dedicado al bien público? Aunque solo sea por esa razón, vale la pena valorar Ghost Box, ya que nos hace plantear la pregunta con una fuerza renovada.

MEMORIAS DE OTRO: ASHER, PHILIP JECK, BLACK TO COMM, G.E.S., POSITION NORMAL, MORDANT MUSIC

En 2009, un artista conocido como Asher lanzó un álbum llamado *Miniatures* en el sello Sourdine. La única información que aparecía en el sobre era una sucinta declaración: "Grabado en Sommerville, MA, invierno de 2007". Los rumores y misterios proliferan cuando hay un vacío de datos, y *Miniatures* ponía al oyente en un estado de suspensión y sospecha: ¿qué es exactamente lo que estamos escuchando? ¿Quién lo hizo? ¿Qué significa "hacer" en este contexto? ¿Y qué sentido de "grabado" está siendo utilizado?

Consideremos los hechos sonoros, tal como son. Incluso en ellos hay un velo: todos los tracks están cubiertos por la niebla del crepitar del vinilo. Lo que mayormente se escucha es un piano, aunque ocasionalmente también pueden detectarse algunas cuerdas. El piano es contemplativo, reflexivo, exquisitamente triste: el lúgubre tempo parece literalizar la noción de añoranza. La neblina del crepitar del vinilo y la tranquilidad de la interpretación hacen que tengas que "reclinarte" para escuchar la música;

que al sonar en los auriculares del iPod, prácticamente desaparece en el ruido de fondo de la calle.

¿Cómo fueron hechos los tracks? Al menos dos teorías circularon online. Una, la más cercana a lo que parece ser una historia oficial, sostiene que los tracks de *Miniatures* son fragmentos cortos grabados por Asher de la radio y luego loopeados digitalmente. (Si fuera así, debería comprarse una radio con mejor recepción.) La otra teoría es que las piezas de piano eran reproducidas por Asher en cintas de baja calidad y luego pasaban por un proceso de distorsión digital para dar la impresión de que eran objetos sonoros encontrados. El estatus irresuelto de los tracks no es un acertijo conceptual irónico que distrae de la experiencia de escucharlos; al contrario, el enigma en realidad realza la frágil y fragmentaria belleza de la música, su siniestra intimidad.

Miniatures fue uno de los varios discos de la primera década del siglo XX cuyo sonido se centró en el crepitar del vinilo. ¿Por qué debería resonar hoy el crepitar? Lo primero que podemos decir es que el crepitar expone una patología temporal: vuelve audible el tiempo "fuera de quicio". Invoca el pasado al mismo tiempo que marca nuestra distancia de él; destruye la ilusión de que estamos co-presentes con lo que escuchamos al recordarnos que estamos escuchando una grabación. El crepitar del vinilo evoca hoy todo un régimen de materialidad que ha desaparecido; una materialidad táctil, perdida para nosotros en una época en la que las fuentes del sonido se han retirado de la percepción sensorial. Artistas como Tricky, Basic Channel y Pole comenzaron a ponerlo en primer plano en el mismo momento en que los discos estaban siendo sustituidos. En ese entonces, el CD estaba volviendo obsoleto al vinilo. Hoy, el mp3 no puede ser visto ni tocado, mucho menos manipulado del modo en que un disco de vinilo puede serlo.

El formato digital parece prometer nada menos que un escape de la materialidad misma, y la historia del álbum

de Willam Basinski *The Disintegration Loops*, de 2002, –una grabación de cintas que se destruyeron a sí mismas durante el proceso de su digitalización– es una parábola, casi demasiado perfecta, del cambio de la fragilidad analógica a la infinita replicabilidad digital. A menudo parece que lo que perdimos es la propia capacidad de perder. El archivo digital implica que la evanescencia fugitiva que en el pasado solía caracterizar, por ejemplo, a la contemplación de programas televisivos –a los que se los podía ver solo una vez y luego simplemente recordarlos– ha desaparecido. De hecho, resulta que hay experiencias que pensamos que habíamos perdido para siempre que pueden –gracias a YouTube y otras plataformas similares– no solo ser recobradas, sino infinitamente repetidas.

El crepitar del vinilo, entonces, connota el regreso de un cierto sentido de pérdida. Al mismo tiempo, es el signo de un (audio)objeto encontrado, la indicación de que estamos en un terreno de hurgadores. Por eso es una de las especialidades de alguien como el artista de tocadiscos Philip Jeck. El primer álbum de Jeck apareció en 1999, pero su trabajo ganó una nueva difusión debido a su convergencia con lo que estaban haciendo Burial y The Caretaker. Jeck se había inspirado escuchando a los mezcladores de los ochenta –como Walter Gibbons, Larry Levan y Grandmaster Flash– pero sus montajes reimaginaron la tarea del DJ como el arte de producir fantasmagorías sonoras. Usando tocadiscos Dansette, unidades de efectos y discos encontrados en tiendas de artículos usados, Jeck desfamiliariza el material original del vinilo y lo lleva casi hasta la abstracción. Ocasionalmente, algunos fragmentos reconocibles (rock de los sesenta, clásicos ligeros del kitsch al estilo de Mantovani) surgen estremecedoramente de la sibilante corriente de delirios.

Jeck comenzó su extraordinaria versión de 2008 de *The Sinking of the Titanic* de Gavin Bryars (que realizó en colaboración con el conjunto italiano Alter Ego y con el mismo

Bryars) con casi catorce minutos de crepitaciones. En esa audio-niebla, inquietantes objetos amenazan, apenas percibidos. A medida que escuchamos, vamos desconfiando de nuestro propio oído, empezamos a perder la confianza en nuestra habilidad para distinguir entre lo que realmente está allí y lo que pueden ser alucinaciones auditivas. Las siniestras cuerdas y una campana solitaria producen una atmósfera de tranquilas premoniciones, y el conjunto –en el comienzo, sombras confusas en una borrasca turneresca– solo gradualmente emerge de la nube de crepitaciones. Aquí, al igual que en *Miniatures* de Asher, el crepitar sugiere una estática radial. El hundimiento del Titanic de hecho dio lugar a la primera utilización de tecnologías inalámbricas en un rescate marítimo. Como Bryars señala en las notas que acompañan al disco, Marconi concibió la telegrafía como una ciencia espectral y "se convenció de que los sonidos generados no morirían nunca, simplemente se volverían cada vez más borrosos hasta un punto en el que dejaríamos de percibirlos. La esperanza de Marconi era desarrollar un equipamiento lo suficientemente sensible, supongo que unos filtros extraordinariamente poderosos y selectivos, para recoger y escuchar esos sonidos del pasado. En última instancia, esperaba ser capaz de escuchar a Cristo ofreciendo el Sermón de la Montaña".

Jeck se ha referido a las fuentes sonoras que utiliza como "fragmentos de la memoria, asociaciones desencadenadas", pero es crucial el hecho de que las memorias no son necesariamente suyas; el efecto es por momentos como escudriñar en una caja de diapositivas, fotografías y postales de personas anónimas que hace tiempo se han ido. Esa misma sensación de encontrarse con las memorias huérfanas de otras personas puede escucharse en el álbum de G.E.S. (Gesellschaft zur Emanzipation des Samples [Sociedad para la Emancipación de los Samples]) *Circulations*, de 2009. Hay un cierto misterio sobre quién está detrás de G.E.S., pero el proyecto parece ser una fachada

para el diletante de géneros cambiantes Jan Jelinek, más conocido por su *Loop-Finding-Jazz-Records*, que construyó una versión del minimal techno a partir de minúsculos samples de jazz; Jelinek también produjo microhouse bajo el seudónimo Farben y ambient como Gramm. La idea de G.E.S. era tomar microsamples, loopearlos y utilizarlos en collages, luego pasarlos en espacios públicos y grabar los resultados. ¿Aplicarían las leyes ordinarias del copyright si la música fuera sampleada en esas condiciones? Los tracks son como postales de audio sin firmar, grabadas a veces en lugares reconocibles (el monte Zermatt y Hong Kong son mencionados en los títulos), y otras en lugares que solo podemos adivinar usando las voces y los sonidos de fondo como orientación. "Birds of Heraklion" comienza con una serie de pulsos electrónicos distorsionados que luego son barridos por una estampida en reversa de unas cuerdas muy cinemáticas que suenan como si provinieran de un film en blanco y negro alabador de los beneficios de viajar en tren. "Orinoco, Bullerbü, (Crossfade)" está inicialmente construido a partir de la yuxtaposición violenta entre ruidos de pájaros trastornados y lo que podría ser un sample de algún film noir olvidado o de un melodrama muy nervioso, pero termina con ecos y unos extraños y abstractos silbidos. "Im Schilf" hace pensar en el tipo de ruidos chillones y extraterrestres que podríamos escuchar en una animación de Oliver Postgate o en algunos de los experimentos de las primeras grabaciones de Cabaret Voltaire; mientras que "Farnballett" y "Farnballett (In Dub)" suenan como un antiguo videojuego de tenis que sufre un ataque de nervios al estilo de HAL. Los sonidos aleatorios y las conversaciones al pasar te hacen sentir como si estuvieras presenciando formas extraviadas de un film cuya versión final todavía no existe. Esta sensación de que la acción continúa más allá de lo que escuchamos, junto al cosmopolitismo propio de un diario de viaje del disco, me recuerdan más que nada a la belleza fría y dislocada de

El reportero de Antonioni. El último track, "Schlaf (Nach Einführung der Psychoanalyse)" –que suena como campanillas de viento en un planeta alienígena en el que sopla el polvo– es como la memoria de una Guerra Fría de ciencia ficción que nunca ocurrió. Lo que impide que se trate de un seco ejercicio o una mezcla disparatada es la inevitable sensación de tristeza anónima que domina el disco.

Esa misma sensación de tragedia despersonalizada sobrevuela *Alphabet 1968*, el álbum de 2010 de Black to Comm, también conocido como Marc Richter, el hombre detrás del género death ambient y de Dekorder, el sello con base en Hamburgo. Richter pícaramente describió *Alphabet 1968* –en el que las únicas voces humanas son grabaciones en exteriores al límite de la audibilidad– como un álbum de *canciones*. ¿Qué pasaría si tomáramos la provocación de Richter seriamente? ¿Cómo sería una canción sin un cantante? Es decir, ¿cómo sería si los objetos mismos pudieran cantar? Esta es una cuestión que conecta los cuentos de hadas con la cibernética. Al escuchar *Alphabet 1968*, recuerdo claramente un espacio fílmico en el que se encuentran la magia y la mecánica: el departamento de J.F. Sebastian en *Blade Runner*. Los tracks del álbum están hechos con la misma minuciosa atención al detalle que el diseñador genético y juguetero Sebastian dedica a sus lastimeros autómatas, con su bizarra mezcla de mecanismos de relojería y computación, lo antiguo y lo ultramoderno, lo alegre y lo siniestro. Las piezas de Richter han sido construidas con materiales heterogéneos similares: el crepitar de los discos, ondas cortas de radio, glockenspiels y todo tipo de samples, la mayoría de instrumentos acústicos. Excepto en "Void" –un track steampunk al estilo de John Carpenter, con voces susurrantes que conspiran en el fondo– la música no se siente muy electrónica. Al igual que sucede con las máquinas parlantes de Sebastian, la impresión es que Richter ha utilizado las últimas tecnologías para crear una ilusión de arcaísmo. Es un disco

en el que parece que se pudiera sentir el polvo de los objetos encontrados. Pero estos palimpsestos sonoros están tan intrincadamente apilados que es imposible determinar cuáles han sido tocados por Richter y sus colaboradores y cuáles han sido recuperados de los archivos. Los sonidos son tratados, invertidos y ralentizados de un modo que vuelve misteriosas a sus fuentes originales. Hay una sensación de movimiento sutil pero constante, de sombras sonoras que revolotean dentro y fuera del alcance del oído.

Tan exitosamente Richter borra sus marcas de autor que parece como si se hubiera escurrido en una habitación y grabado objetos tocándose a (para) sí mismos. En el track que abre el disco, "Jonathan", una grabación de llovizna crepita entrecortada por ruido blanco y prepara la escena para un piano meditabundo. A la distancia, pueden escucharse voces de niños, como si hubiéramos sido llevados fuera del mundo humano hasta el misterioso mundo de los objetos que se relacionan entre sí; un mundo adyacente al nuestro que sin embargo es completamente diferente. Es como si Richter hubiera sintonizado las tristezas y el éxtasis subterráneos de los objetos en habitaciones desocupadas, y lo que se escucha son estas canciones. No por nada el tema de los objetos que cobran vida fue tratado tan a menudo en el cine de animación (ya que, como su nombre sugiere, ¿qué es la animación sino una versión de este proceso?), y la mayoría de los tracks de *Alphabet 1968* podrían ser la música para secuencias de dibujos animados: la "canción" que canta un objeto al entrar en movimiento o al declinar en la inercia.

De hecho, la impresión de que las cosas van perdiendo su potencia es persistente en *Alphabet 1968*. Richter construyó un mundo sonoro encantado; pero en él, la entropía no ha sido excluida. Se siente como si la magia siempre estuviera a punto de desvanecerse, como si los objetos encantados fueran a recaer en lo inanimado en cualquier momento; un efecto que solo aumenta la aflicción de los

tracks. El doble bajo, loopeado y trabajado, de "Rauschen" tiene la melancolía mecánica de un fonógrafo que pierde su potencia, o quizás, de uno de los autómatas de Sebastian que se queda sin energía. En "Trapez", las campanillas de viento reverberadas crean una delicada nevada narniana. Como ocurre a menudo en este álbum, el track recuerda a una caja de música que se deteriora; un paralelo podría ser el álbum de Colleen *Boîtes à Musique*, de 2006, excepto que, mientras que Colleen se restringió a utilizar solo cajas de música reales, Richter loopea sus materiales sonoros para *simular* los mecanismos de relojería. Pero es un mecanismo de relojería siniestro, que transcurre en un tiempo tortuoso. En "Amateur" –con sus indicios de respiración artificial, como si las paredes mismas respiraran– el loop de piano parece perder la compostura.

La entropía se encuentra en todas partes en la obra de Position Normal, un grupo al que Simon Reynolds una vez llamó "los padrinos de la hauntología", pero es un tipo de entropía muy inglés. Es como si en la música de Position Normal, Londres hubiera finalmente sucumbido a la entropía que siempre amenaza con sepultar a la ciudad en el *mythos* de Jerry Cornelius, de Michael Moorcock. Excepto porque hay algo atractivo en la lasitud ensoñada que reina aquí: la entropía no es tanto una amenaza, sino más bien una promesa lisérgica, una oportunidad de desenroscar, desenrollar, rebobinar. Gradualmente, nos hace olvidar todas nuestras urgencias, en la medida que el cerebro es arrullado y atraído por la soleada tarde de domingo en la que toda la música de Position Normal parece tener lugar. El encanto de esta Londres indolente fue tocado de pasada por cierta trayectoria del rock de los sesenta: el deslumbramiento soleado de "Sunny Afternoon" de The Kinks, de "Lazy Sunday Afternoon" de The Small Faces, de "Tomorrow Never Knows" y "I'm Only Sleeping" de los Beatles. Sin embargo, este aspecto particular de la languidez inglesa no se originó en las ensoñaciones de

ácido y marihuana de los rockeros en reposo. Podemos ir todavía más atrás en busca de antecedentes, en pasajes de la novela de Dickens *Grandes esperanzas* –la estasis inerte y sofocante de la Casa Satis– o de *Alicia en el país de las maravillas* (captada especialmente bien en la niebla de narguile y las fugas de la versión televisiva para la BBC realizada por Jonathan Miller en 1968).

La Londres de Position Normal es una ciudad que está tan lejos del lustre corporativo de la atareada Londres de los negocios como de la pompa de la Londres turística. El guía turístico de esta ciudad anacrónica sería el James Mason de *The London that Nobody Knows*, el film de 1969 dirigido por Norman Cohen basado en el libro de Geoffrey Fletcher. Es una ciudad palimpsesto, un espacio donde muchos tiempos se superponen. A veces, al caminar por una calle desconocida, puedes tropezarte con algunos aspectos de ella. Los mercados callejeros que imaginabas que habían cerrado hace largo tiempo, las tiendas que (pensabas) no podrían sobrevivir en el siglo XXI, las viejas voces fuertes que parecen encajar solamente en un salón de música victoriano...

Los tracks de Position Normal son garabatos de un dub dadaísta, encantadores en su aparente insignificancia. Parecen sátiras o *sketches*; no quieren ser vistos tomándose a sí mismos demasiado seriamente, pero al mismo tiempo carecen por completo de la sonrisa de la superioridad. Hay una cualidad ensoñadora en el modo en que la música es construida: las ideas soplan en ella, pero se van apagando de forma no concluyente a medio camino. Puede ser frustrante, al menos inicialmente, pero el efecto va creciendo y es seductor. Un álbum de Position Normal resulta como una *Fantasia* inglesa encontrada en una tienda de artículos usados, como si todos los detritos del siglo XX inglés fueran puestos a cantar. En su mayor parte, hay que adivinar el origen de todas esas voces graciosas. ¿Quiénes forman parte de esa banda alegre? ¿Presentadores de programas

de radio para niños, comediantes, actores, animadores de televisión, comentaristas de noticias, trompetistas de jazz (con la sordina siempre lista), cartoneros, vendedores ambulantes, oportunistas, vagos, actores dramáticos venidos a menos, propietarios de bares en los que venden café espumoso...? ¿Y de dónde vienen? ¿De una vieja laca raspada, de cintas sin marcar, de bandas sonoras en LP? Los tracks se infiltran unos en otros, y también lo hacen los álbumes, como memorias fallidas.

Ocurre que el deterioro de la memoria está en el corazón de la música de Position Normal. En una entrevista con Joakim Norling para la revista *Friendly Noise*, Chris Bailiff de Position Normal dijo que las raíces del sonido de la banda se encuentran en la enfermedad de Alzheimer de su padre. "Mi padre ingresó al hospital y tuvo que vender la casa familiar, yo me tuve que mudar y en el proceso descubrí muchos de sus discos viejos y otros que me había comprado a mí. Canciones infantiles, documentales y jazz. Yo no quería tirar nada y me los llevé conmigo. Comencé a escucharlos a todos y a grabar en cintas mis sonidos favoritos: armé unos compilados increíblemente variados. Luego los edité una y otra vez hasta que llegué a lo que supongo que se llama 'samples'." Es como si Bailiff buscara a la vez simular el Alzheimer y contrarrestarlo.

Position Normal puede encajar en la venerable tradición inglesa del Sinsentido. (Otro paralelo con Small Faces: Stanley Unwin aportó su característica jerga incomprensible a *Ogden's Nut Gone Flake*, el álbum que incluía "Lazy Sunday Afternoon").

Este mismo sentido de demencia lírica se encuentra en *Dead Air*, la obra maestra de Mordant Music de 2006. Mordant explícitamente declara que la descomposición y la delicuescencia son procesos productivos, y pareciera que la fuerza creativa detrás del sonido de *Dead Air* es el moho que crece en los archivos. El álbum suena como una versión electro/rave de *The Disintegration Loops*, de

William Basinski, salvo porque lo que estaba desintegrándose en él era un momento de la historia de la televisión británica. El concepto detrás del álbum era un estudio televisivo muerto, y la presencia de Phillip Elsmore, el antiguo locutor de Thames TV, es crucial en su inquietante encanto. Hay una calma lunática en el modo en que Elsmore lee el Sinsentido de Baron Mordant (por derecho propio se escucha mejor en su colaboración con Ekoplekz, eMMplekz). Escuchar *Dead Air* es como encontrar un museo abandonado doscientos años en el futuro, en el que los viejos tracks rave suenan en un loop infinito, degradándose, contaminándose más y más con cada repetición; o como estar varado en el espacio profundo, captando débiles señales de radio de una Tierra lejana a la que nunca regresarás; o como la memoria misma reimaginada como un onírico estudio televisivo en el que locutores cariñosamente recordados narran tus pesadillas en un tono tranquilizador, derivando dentro y fuera de la audibilidad.

PARTE 03

LA COLORACIÓN DE LOS LUGARES



RAYOS SOLARES BARROCOS

Hacia fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, la privatización psíquica que es hoy una característica notable de la vida contemporánea británica entró en una nueva fase. La huelga de mineros en los ochenta representó la derrota de una forma de vida colectiva. La privatización de las industrias nacionales, la venta de las viviendas sociales y la proliferación de la tecnología de consumo y de las plataformas del nuevo entretenimiento (como la televisión satelital, que por entonces se encontraba recién en sus comienzos) allanaron el camino para la retirada, y la denigración, del espacio público. En la medida en que los hogares estuvieron más conectados, el espacio exterior comenzó a ser abandonado, patologizado y cercado.

En este contexto debemos ubicar el ataque del gobierno Tory a las raves en los noventa. La infame Acta de Justicia Criminal y Orden Público de 1994 estuvo dirigida tanto a las ocupaciones, el saboteo de la tierra y el acampe no-autorizado como a las raves. En ese momento, el Acta

parecía arbitraria, draconiana y absurda. La regulación de las fiestas, bajo una legislación que dependía de un término ridículamente vago como el de "ritmos repetitivos", parecía un exceso. Sin embargo, el Acta mostró una vez más que el autoritarismo siempre ha sido el complemento del énfasis puesto por el neoliberalismo oficial en la libertad individual. El evento fundacional del neoliberalismo fue el salvaje aplastamiento de la administración democrática socialista de Salvador Allende en Chile. A lo largo de la década de 1980, el gobierno de Thatcher desplegó medidas autoritarias contra la población urbana negra y la clase trabajadora organizada. ¿Pero por qué ir ahora contra los ravers? Puede ser que perturben la paz rural, pero la mayoría no está comprometida con ningún tipo de disenso o rebelión sistemáticos.

La campaña contra las raves puede haber sido draconiana, pero no fue absurda ni arbitraria. Muy al contrario, el ataque a las raves fue parte de un proceso sistemático, que había comenzado con el nacimiento mismo del capitalismo. Los objetivos de este proceso fueron esencialmente tres: exorcismo cultural, purificación comercial e individualización forzosa.

EXORCISMO CULTURAL

El exorcismo fue dirigido contra lo que Herbert Marcuse llamó "el espectro de un mundo que podría ser libre",[1] un espectro que la cultura musical, especialmente en sus modos colectivo y extático, siempre ha convocado. La misión histórica de la burguesía británica fue la eliminación total de ese espectro, algo que estuvo tan cerca de lograr a comienzos del siglo XXI como ninguna otra cultura antes

1. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Madrid, Serpa, 1983.

lo había estado. La asociación de las raves con la campiña inglesa las volvió especialmente problemáticas. Como Michael Perelman muestra en *The Invention of Capitalism: Classical Political Economy and The Secret History of Primitive Accumulation* [La invención del capitalismo: la economía política clásica y la historia secreta de la acumulación originaria], el surgimiento del capitalismo no hubiera sido posible sin los cercamientos de la campiña. "Si bien su estándar de vida no era particularmente pródigo, los pueblos precapitalistas del norte de Europa, como la mayoría de los pueblos tradicionales, disfrutaban de mucho tiempo libre [...] La gente común tenía innumerables feriados que interrumpían el tiempo del trabajo."[2] Al menos un tercio del año estaba dedicado al ocio. Para que el capitalismo pudiera ser dominante, esta cultura del ocio -y todas las expectativas y hábitos que la acompañaban- tenía que ser eliminada. Este proceso implicó la brutal destrucción de la capacidad del campesinado de autoabastecerse. Además del desahucio violento, la burguesía también propagó un funesto culto al trabajo, que ensalzaba el valor del trabajo duro mientras condenaba todo uso del tiempo no dedicado a la acumulación de capital, considerándolo un despilfarro moralmente degenerado.

Los extáticos festivales de la cultura rave resucitaron el uso del tiempo y la tierra que la burguesía había prohibido y buscado sepultar. Sin embargo, a pesar de todo lo que evocaban a aquellos viejos ritmos festivos, las raves no eran evidentemente un tipo de revival arcaico. Eran un espectro del postcapitalismo más que del precapitalismo. La cultura rave surgió de la síntesis de las nuevas drogas, la tecnología y la cultura musical. El MDMA y la psicodelia electrónica

2. Michael Perelman, *The Invention of Capitalism: Classical Political Economy and The Secret History of Primitive Accumulation*, Durham, Duke University Press, 2000.

basada en las consolas Akai generaron una conciencia que no tenía razones para aceptar que un trabajo aburrido era inevitable. La misma tecnología que facilitó el despilfarro y la futilidad de la dominación capitalista podía ser usada para eliminar el trabajo hastioso, para dar a las personas estándares de vida mucho mejores que los del campesinado precapitalista, liberando simultáneamente incluso más tiempo para el ocio del que podían disfrutar aquellos campesinos. De por sí, la cultura rave estaba en sintonía con esos impulsos inconscientes que, como Marcuse señaló, no podían aceptar el "desmembramiento temporal del placer [...] su distribución en pequeñas dosis separadas".[3] ¿Por qué tendrían las raves que terminar? ¿Por qué deberían existir las miserables mañanas de lunes?

PURIFICACIÓN COMERCIAL

Las raves también evocaban los espacios intersticiales -entre el comercio y el festival- que causaron preocupación en la primera burguesía. En los siglos XVII y XVIII, mientras luchaba por imponer su hegemonía, la burguesía estaba sumamente ejercitada en el estatus problemático de la feria. La "contaminación" ilegítima del "puro" comercio por los excesos carnavalescos y las festividades colectivas preocuparon a los escritores e ideólogos burgueses. El problema que enfrentaron, sin embargo, fue que la actividad comercial estaba desde siempre contaminada con elementos festivos. No existía comercio "puro", libre de la energía colectiva. Una esfera comercial de esas características tendría que ser producida, y para ello era tan necesario contener e incorporar ideológicamente al "mercado" como domesticar la feria. Como Peter Stallybrass y Allon White señalaron en *The Politics*

3. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, op. cit.

and Poetics of Transgression [Las políticas y las poéticas de la transgresión], "la feria, como el mercado, no es algo puro que se encuentre fuera. La feria se encuentra en la encrucijada, situada en la intersección de fuerzas económicas y culturales, productos y viajeros, mercancías y comercio".[4]

El concepto de "la economía", tal como lo entendemos en la actualidad, tuvo que ser inventado, y para ello se requirió estabilizar la inquietante e irresoluta figura de la feria. "Cuando la burguesía trabajó para producir la economía como un dominio separado, tuvo que romper su íntima y variada interconexión con el calendario festivo; del mismo modo, trabajó *conceptualmente* para reformar la feria *o* como un evento de intercambio racional y comercial *o* como un ámbito de placer popular". Una división tal fue necesaria para que la burguesía pudiera realizar una distinción clara y definitiva entre el esfuerzo moralizante y el ocio decadente; se trató además de un rechazo del "desmembramiento temporal del placer". Por lo tanto, "si bien las clases burguesas frecuentemente tuvieron miedo a la amenaza de la subversión política y la licencia moral, quizás se hayan escandalizado más aún por la profunda confusión conceptual que implicaba la feria, con su mezcla de trabajo y placer, intercambio y juego".[5] La feria siempre llevó consigo las marcas del "espectro de un mundo que podría ser libre", que amenazaba con sacar al comercio de su asociación con el trabajo duro y la acumulación de capital que la burguesía trataba de imponerle. Por eso "el carnaval, el circo, el gitano y el lumpenproletariado jugaron un rol simbólico en la cultura burguesa totalmente desproporcionado en relación con su importancia social real".[6] El carnaval, el

4. Peter Stallybrass y Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
5. Ibíd.
6. Ibíd.

gitano y el lumpenproletariado evocaban formas de vida –y formas de comercio– que eran incompatibles con el trabajo solitario del sujeto burgués aislado y con el mundo que este proyectaba. Es por eso que no podían ser tolerados. Si otras formas de vida eran posibles, entonces –contra las formulaciones más famosas de la señora Thatcher– había alternativas, después de todo.

INDIVIDUALIZACIÓN FORZOSA

La modernidad capitalista fue en este sentido conformada por el proceso siempre incompleto de eliminación de la colectividad festiva. Es posible, dice Foucault en *Vigilar y castigar*, leer las impresiones de esas colectividades en las propias formas que asumirían las instituciones disciplinarias como la fábrica, la escuela y el hospital. "Por detrás de los dispositivos disciplinarios, se lee la obsesión de los 'contagios', de la peste, de las revueltas, de los crímenes, de la vagancia, de las deserciones, de los individuos que aparecen y desaparecen, viven y mueren en el desorden."[7] En esa memoria, que también es una ficción, una hiperstición,[8] la plaga y la festividad se fusionan: ambas son imaginadas como espacios en los que los límites entre los cuerpos colapsan, en los que los rostros y las identidades se desvanecen. "Ha habido en torno a la peste toda una ficción literaria de la fiesta: las leyes suspendidas, los interdictos levantados, el frenesí del tiempo que pasa, los cuerpos que se

7. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
8. "Hiperstición" es un concepto desarrollado por Nick Land y la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) y se refiere a una idea performativa que provoca su propia realidad, una ficción que crea el futuro que predice. Ver *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017. [N. del T.]

mezclan sin respeto, los individuos que se desenmascaran, que abandonan su identidad estatutaria y la figura bajo la cual se los reconocía, dejando aparecer una verdad totalmente distinta." La solución es una individualización impuesta, lo inverso al carnaval: "No la fiesta colectiva, sino las particiones estrictas; no las leyes transgredidas, sino la penetración del reglamento hasta los más finos detalles de la existencia y por intermedio de una jerarquía completa que garantiza el funcionamiento capilar del poder; no las máscaras que se ponen y se quitan, sino la asignación a cada cual de su 'verdadero' nombre, de su 'verdadero' lugar, de su 'verdadero' cuerpo y de la 'verdadera' enfermedad".

El realismo capitalista que se enraizó en el Reino Unido en la década de 1990 buscó completar este proyecto de individualización forzosa. Toda huella remanente de colectividad debía ser extirpada a partir de entonces. Esas marcas se encontraban no solo en las raves, los campamentos nómades y las fiestas libres, sino también en las tribunas de los estadios y en la cultura del fútbol en general, algunos de cuyos elementos, de todos modos, se estaban fusionando con la cultura rave. La Tragedia de Hillsborough,[9] en 1989, fue el equivalente para el fútbol británico de la doctrina de shock analizada por Naomi Klein. La tragedia -causada por la maliciosa incompetencia de la "policía de Thatcher", la infame fuerza del condado de Yorkshire del Oeste- permitió una agresiva ocupación corporativa del fútbol inglés. Las tribunas populares fueron cerradas y se le asignó un asiento individual a cada espectador. De un solo golpe, toda una forma de vida colectiva había sido clausurada. La

9. Se conoce como "Tragedia de Hillsborough" el suceso ocurrido el sábado 15 de abril de 1989 en el estadio de Hillsborough, en Sheffield (Inglaterra), en el que fallecieron 96 personas aplastadas contra las vallas del estadio a causa de una avalancha humana. El suceso tuvo lugar durante el partido de fútbol entre el Liverpool y el Nottingham Forest, de las semifinales de la Copa de Inglaterra.

modernización de los estadios de fútbol en Inglaterra estaba sumamente atrasada; pero esta fue la versión neoliberal de la "modernización", que equivalía a la hipermercantilización, la individualización y la corporativización. La multitud fue descompuesta en consumidores solitarios; y el cambio de identidad de la primera división inglesa, que pasó a llamarse Premier League, y la venta de los derechos televisivos a Sky fueron presagios de la incontrolable desolación existencial que se abatiría sobre Inglaterra en el siglo XXI. La soledad conectada, propia de la adicción a los *smartphones*, es el reverso depresivo de la festividad hedónica del MDMA. La sociabilidad es supervisada por múltiples plataformas corporativas insertas unas dentro de otras. Nos transformamos en nuestros perfiles, trabajando las veinticuatro horas, los siete días de la semana, para el capitalismo de la comunicación.

La individualización forzosa no fue por supuesto inmediatamente exitosa. El Acta de Justicia Criminal provocó nuevas formas de rebelión carnavalesca, siendo el caso más notable el del colectivo Reclaim the Streets [Recupera las calles]. Las imágenes de las autopistas bloqueadas por los ravers parecen hoy pertenecer a una época histórica que queda seductoramente en el pasado –en algún sentido tan alejadas como la contracultura de los sesenta–, pero las olas de nueva organización política que han atravesado Grecia, España, Escocia e incluso ahora Inglaterra (con el ascenso de Jeremy Corbin) nos recuerdan que el proyecto de individualización forzosa nunca puede ser completo. En todo momento, la colectividad puede ser redescubierta y reinventada. El "espectro de un mundo que podría ser libre" siempre tiene que ser reprimido, ya que puede revitalizarse en cualquier festividad que "dure demasiado", en cualquier ámbito laboral u ocupación universitaria que se niegue a la "necesidad" del trabajo monótono, en cualquier grupo en el que se afirme la conciencia que rechaza la "inevitabilidad" del individualismo competitivo. La enorme

extensión e intensidad de la maquinaria que fue necesaria para clausurar las raves es un testimonio de esto. El individualismo tiene que ser impuesto, vigilado, obligado. Toda la inventiva del capital -hoy aturdida y conspicuamente exhausta- está dedicada a esta compulsión.

"De vez en cuando", escribe Fredric Jameson en *Valencias de la dialéctica*, "como en un globo ocular enfermo en el que se perciben perturbadores flashes de luz, o como en esos rayos solares barrocos en los que los rayos de otro mundo de pronto irrumpen en el nuestro, se nos recuerda que la utopía existe y que otros sistemas, otros espacios, todavía son posibles".[10] El imaginario psicodélico parece especialmente apropiado para el "flash energético" de las raves, que hoy parece un recuerdo que se escurre desde una mente que no es la nuestra. Aunque de hecho, los recuerdos provienen de lo que nosotros mismos fuimos alguna vez: una conciencia grupal que espera en el futuro virtual y no solo en el pasado real. Así que quizá sea mejor ver las otras posibilidades que estas radiaciones barrocas iluminan no como una utopía distante, sino como un carnaval sumamente próximo, un espectro que nos persigue incluso -especialmente- en los más miserables espacios des-socializados.

10. Fredric Jameson, *Valencias de la dialéctica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.



"SIEMPRE ANHELANDO EL TIEMPO QUE NOS ELUDE": INTRODUCCIÓN A *SAVAGE MESSIAH* DE LAURA OLDFIELD FORD



"Pienso que mi trabajo es diarístico; la ciudad puede ser leída como un palimpsesto, compuesto por capas de borraduras y sobre-escrituras", ha dicho Laura Oldfield Ford. "La necesidad de documentar la naturaleza efímera y transitoria de la ciudad es cada vez más urgente, en tanto el proceso de cercamiento y privatización continúa creciendo." La ciudad en cuestión es, por supuesto, Londres, y *Savage Messiah*, de Ford, ofrece una contra-historia *samizdat* del capital durante el período de la dominación neoliberal. Si *Savage Messiah* es "diarístico", también es mucho más que una memoria. Las historias de la propia vida de Ford necesariamente se infiltran en las historias de los otros, y las diferencias entre ellas se vuelven indiscernibles. "Esta estructura decadente, este terreno desconocido se ha transformado en mi biografía: la euforia, luego la angustia, las capas de memorias que colisionan, se astillan y se reconfiguran." La perspectiva que Ford adopta, las voces con las que habla -y que hablan a través de ella- son las de los derrotados oficiales: los punks, los



squatters, los ravers, los hooligans y los militantes dejados atrás por una historia que despiadadamente los ha retocado digitalmente hasta borrarlos de su SimCity orientada a los negocios. *Savage Messiah* descubre otra ciudad, una ciudad en proceso de ser enterrada, y nos lleva a un tour por sus monumentos: Isle of Dogs... The Elephant... Westway... Lea Bridge... North Acton... Canary Wharf... Dalston... Kings Cross... Hackney Wick...

En uno de los muchos ecos de la cultura punk, Ford llama a *Savage Messiah* un "fanzine". Ella comenzó a producirlo en 2005, luego de ocho años de gobierno del Nuevo Laborismo, que más que revertir el thatcherismo, lo consolidó. El contexto es desolador. Londres es una ciudad conquistada que pertenece al enemigo. "Los edificios traslúcidos de Starbucks y Costa Coffee delinean estos resplandecientes paseos; 'jóvenes profesionales' se sientan afuera y conversan gentilmente en tonos empáticos." El ánimo dominante es de restauración y reacción, pero se refiere a sí mismo en términos de modernización, y denomina su tarea divisoria y excluyente –que vuelve a Londres segura para los súper ricos– *regeneración*. La lucha por el espacio es también la lucha por el tiempo y por quién lo controla. Si te resistes a la modernización neoliberal (así nos dicen) te relegas al pasado. La Londres de *Savage Messiah* está ensombrecida por el amenazante megalito de las Olimpiadas de Londres 2012, que durante toda la última década ha sumido más y más a la ciudad en su banal *telos* de ciencia ficción, mientras que la Olympic Delivery Authority transformó áreas enteras de la parte este de la ciudad en escenografías fotográficas temporales para el capitalismo global. Donde una vez hubo "montañas de refrigeradoras y fábricas abandonadas" salidas de Tarkovski y Ballard, una semi-tierra-salvaje en el corazón de la ciudad, crece ahora un desierto mucho más desabrido: los espacios para deambular han sido eliminados, abriendo camino a los centros comerciales y a los

estadios olímpicos, que prontamente serán abandonados. "Mientras escribía los fanzines", recuerda Ford, "vagaba a través de Londres asediada [*haunted*] por las huellas y los restos de las raves, por escenas anarco-punk y por las subculturas híbridas, en una época en la que todos esos esquemas incongruentes de regeneración urbana estaban en marcha. La idea de que me movía a través de una ciudad espectral era realmente fuerte; como si todo lo prosaico y soso de la versión neolaborista de la ciudad fuera resistido por los fantasmas de la arquitectura brutalista, la cultura convoy de los noventa, las escenas de las raves, los movimientos políticos de los ochenta y una virulenta economía en negro de cartoneros, vendedores ambulantes y ladrones de tiendas. Pienso que el libro puede ser visto en el contexto de las secuelas de una época, en el que los residuos y las huellas de momentos eufóricos acechan un paisaje melancólico".

Todas estas huellas están por ser eliminadas en la Londres Restauradora que será celebrada en Londres 2012. A través de los estratos de basura, las vegetaciones crecidas y los espacios abandonados, todos cariñosamente reproducidos, las imágenes de *Savage Messiah* ofrecen una respuesta directa a las imágenes digitales promocionales que la Olympic Delivery Authority ha colocado en el hoy fuertemente patrullado, restringido y vigilado Lee Valley. La Cool Britannia de Blair provee el molde para una versión anodina de Londres diseñada por las "industrias creativas". Todo vuelve en la forma de una campaña publicitaria. No se trata solo de que las alternativas están sobre-escritas, o borradas, sino de que regresan como un simulacro de sí mismas. Una historia familiar. Tomemos por ejemplo el Westway, la antiguamente deplorada carretera doble de la parte este de Londres; supo ser un espacio maldito que pudo ser mitologizado por Ballard, los punks y Chris Petit; hoy no es más que una locación para un film de moda:

> Este territorio marginal, considerado negativamente en los setenta, fue recuperado por MTV y el resto de los aburridos formatos mediáticos de los noventa. El Westway se transformó en el telón de fondo para la imbecilidad de Gorillaz y para el tedioso arte de tapa y las fotografías de los discos de drum and bass, sacadas en skateparks corporativos.
>
> Cool Britannia. Chiste viejo.
> El "espacio" se transforma en la mercancía dominante. Notting Hill. Raritos new age venden basura cara. Homeopatía y boutiques, tarjetas angelicales y sanación por cristales.

Los medios y las altas finanzas en una mano, el falso misticismo y la superstición en la otra: todas las estrategias de los desamparados y de los que los explotan en la Londres Restauradora... Aquí, el espacio es en efecto la mercancía. Una tendencia que comenzó hace treinta años –y que se intensificó en la medida en que se agotó y no fue reemplazada la promoción estatal de viviendas–, culminó en la descabellada hiperinflación de los precios de las propiedades durante los primeros años del siglo XXI. Si necesitas una explicación simple del crecimiento del conservadurismo cultural, de la captura de Londres por las fuerzas de la Restauración, basta con mirar este fenómeno. Como Jon Savage señala en *England's Dreaming*, la Londres del punk todavía era una ciudad bombardeada, llena de abismos, agujeros y espacios que podían ser invadidos y ocupados. Una vez que esos espacios se cierran, prácticamente toda la energía de la ciudad está puesta en pagar las hipotecas o los alquileres. Ya no hay tiempo para experimentar, para viajar sin realmente saber adónde vas a terminar. Tus metas y objetivos tienen que ser declarados por anticipado. El "tiempo libre" se transforma en convalecencia. Te vuelcas hacia lo que te da seguridad, lo que más te distrae de la jornada laboral: las canciones viejas y familiares (o lo que suena como ellas). Londres se

transforma en una ciudad de esclavos de rostros esqueléticos enchufados a sus iPods.

Savage Messiah redescubre la ciudad como un lugar para derivar y soñar despierto, un laberinto de calles y espacios laterales que se resisten al proceso de gentrificación y "desarrollo" dispuesto para culminar en el miserable hiperespectáculo de 2012. La lucha aquí no es solo por la dirección (histórica) del tiempo, sino por los diferentes usos del tiempo. El capital demanda que siempre parezcamos ocupados, incluso si no hay trabajo para hacer. Si le creemos al voluntarismo mágico del neoliberalismo, siempre habrá oportunidades que podremos buscar o generar; todo tiempo no dedicado al apresuramiento y al fastidio es tiempo desperdiciado. La totalidad de la ciudad se ve forzada a realizar un gigantesco simulacro de actividad, una fantasía de productividad en la que realmente no se produce mucho, una economía hecha de aire caliente y de un delirio tedioso. *Savage Messiah* trata sobre otro tipo de delirio: el abandono de la presión de ser uno mismo, la lenta renuncia a la identidad biopolítica, un despersonalizado viaje a la ciudad erótica que existe junto a la ciudad de los negocios. Aquí el erotismo no tiene primordialmente que ver con la sexualidad, aunque a veces la incluye: es un arte de goce colectivo en el que un mundo que excede al trabajo puede ser -si bien brevemente- entrevisto y captado. El tiempo fugitivo, las tardes perdidas, las conversaciones que se dilatan y expanden como humo, las caminatas sin una dirección particular que continúan durante horas, las fiestas libres en viejos espacios industriales, que todavía reverberan muchos días después. El movimiento entre el anonimato y el encuentro puede ser muy rápido en la ciudad. Rápidamente, te encuentras en la calle y entras en el espacio vital de alguien. A veces es más fácil hablar con personas a las que no conoces. Hay intimidades breves antes de que volvamos a mezclarnos en la multitud, pero la ciudad tiene sus propios sistemas

para recordar: un bloque de departamentos o una calle a la que no les has prestado atención por mucho tiempo te recordarán a las personas que solo te encontraste una vez, hace muchos años. ¿Alguna vez las verás nuevamente?

> Uno de los viejos del centro diurno en el que trabajo me invita a tomar el té en uno de esos edificios Tecton sobre la carretera a Harlow. Lo llevo al centro comercial de Kilburn High Road y riego las fucsias de su balcón. Hablamos mayormente del bombardeo a Londres en la Segunda Guerra y de hospitales. Él había sido científico y escribía listas de compras en sobres marrones que fechaba y archivaba en un estante lleno de latas de galletas.
>
> Lo extraño.
>
> Los extraño a todos.

Savage Messiah despliega el anacronismo como arma. A primera vista, a primer tacto –y la tactilidad es crucial en la experiencia: el fanzine no se siente igual cuando es un jpg en una pantalla– *Savage Messiah* parece algo familiar. La forma misma, la combinación de fotografías, textos y dibujos, el uso de tijeras y pegamento más que el *cut and paste* digital; todo esto hace que parezca fuera del tiempo, que no es lo mismo que decir pasado de moda. Tiene ecos deliberados del para-arte que encontramos en las tapas de los discos punk y postpunk y en los fanzines de las décadas de 1970 y 1980. Insistentemente me recuerda a Gee Vaucher, quien produjo los fotomontajes delirantes para las cubiertas y pósters del colectivo anarco-punk Crass. "Creo que al utilizar el estilo del zine estoy tratando de recobrar elementos de política radical para una estética que se ha vuelto anodina a causa de las campañas publicitarias, las noches en las discotecas del barrio de Shoreditch, etc.", dice Ford. "Ese estilo anarco-punk está en todas partes pero completamente vaciado

de su crítica radical. Parecía importante volver a ese momento de fines de los setenta y principios de los ochenta en el que había turbulencias sociales, en el que había huelgas y disturbios, escenas culturales excitantes y rupturas en la estructura de la vida cotidiana." El "regreso" al momento postpunk es la ruta a un presente alternativo. Sin embargo, es un regreso solo a un cierto conjunto de estilos y métodos; nada parecido a *Savage Messiah* existía en ese entonces.

Savage Messiah es un collage gigante e inacabado que, como la ciudad, constantemente se reconfigura a sí mismo. Macro y micro narrativas proliferan como tubérculos; eslóganes enmarañados se repiten; diversas figuras migran a través de varias versiones de Londres, algunas veces atrapadas dentro de los espacios deprimentemente brillantes imaginados por la publicidad y la propaganda de regeneración, otras, vagando libremente. Ford utiliza el collage del mismo modo que William Burroughs: como un arma en una guerra temporal. El *cut-up* puede dislocar las narrativas establecidas, romper los hábitos, permitir que nuevas asociaciones ocurran. En *Savage Messiah*, la realidad capitalista de Londres, constante y establecida de antemano, se disuelve en una revuelta de posibilidades.

Savage Messiah está escrito para aquellos que no pudieron ser regenerados, incluso si lo quisieron. Son los no-regenerados, una generación perdida, "siempre anhelando el tiempo que nos elude": aquellos que nacieron muy tarde para el punk pero cuyas expectativas surgieron a partir de su resplandor crepuscular; aquellos que miraron la huelga minera con ojos partisanos adolescentes pero que eran demasiado jóvenes para participar realmente en la militancia; aquellos que experimentaron la euforia por el futuro de las raves como un derecho de nacimiento, sin haber imaginado nunca que podía terminar en cerebros quemados; aquellos, en resumen, que simplemente no

creyeron que la "realidad" impuesta por las fuerzas conquistadoras del neoliberalismo fuera vivible. Es adaptarse o morir, y hay muchas formas diferentes de muerte disponibles para aquellos que no pueden ponerse a tono con la agitación de los negocios o reunir el entusiasmo requerido por las industrias creativas. Seis millones de modos de morir, elige una: drogas, depresión, indigencia. Muchas formas de colapso catatónico. En tiempos pasados, "los desviados, psicóticos y colapsados mentales" inspiraron a los poetas militantes, a los situacionistas y a los soñadores de las raves. Hoy, son encarcelados en hospitales o se pudren en una zanja.

| Prohibido el acceso peatonal al centro comercial.

Aun así, el ánimo de *Savage Messiah* no es para nada desesperanzado. No se trata de excavar cuevas, sino de generar diferentes estrategias para sobrevivir al profundo invierno de la Londres Restauradora. Gente que no tiene casi nada, que ya no vive el sueño, pero que tampoco se da por vencida: "Cinco años pasaron desde la última fiesta, pero él mantiene su plan, buscando comida en la basura como una víctima de un choque ballardiano". Puedes entrar en animación suspendida, a sabiendas de que todavía no es el momento correcto, esperando con fría paciencia reptílica hasta que lo sea. O puedes huir de la Londres Distópica sin nunca dejar la ciudad, evitando el distrito financiero central, encontrando pasajes amigables que atraviesan el territorio ocupado, eligiendo caminos para cruzar la ciudad a través de cafés, departamentos de camaradas, parques públicos. *Savage Messiah* es un inventario de esas rutas, de esos pasajes a través de los "territorios de comercio y control".

Los fanzines están saturados de cultura musical. Antes que nada, están los nombres de los grupos: Infa Riot y Blitz. Fragmentos de Abba y Heaven 17 en la radio. Japan,

Rudimentary Peni, Einstürzende Neubauten, Throbbing Gristle, Spiral Tribe. Sin importar si estos grupos son sublimes o indeseables a niveles menores que los productos de una tienda de artículos usados, estas letanías tienen un poder evocativo que es silenciosamente lacerante. Los pósters de conciertos de hace treinta años -de Mob, de Poison Girls, de Conflict- hacen pensar en versiones antiguas de uno mismo, cortes de pelo semiolvidados, deseos perdidos hace tiempo que emocionan nuevamente. Pero el rol de la cultura musical es mucho más profundo en *Savage Messiah*. El modo en que está construido el zine le debe tanto a las culturas rebeldes del dance y las drogas que mutaron a partir de las raves como a los fanzines punk; su metodología de montaje tiene tanto en común con las mezclas de los DJ como con todos sus precursores en la cultura visual. *Savage Messiah* trata también sobre la relación entre la música y el lugar: el zine es un testamento del modo en que las membranas sensitivas de la ciudad son reconfiguradas por la música.

> Este lugar sombrío es acechado por los sonidos de las fiestas perdidas de acid house y las distantes reverberaciones de 1986. Test Department. 303. 808. Marcas del sonido industrial.
> Ingresar en el predio era fácil, y el depósito mismo, en desuso desde hace años está fogoneado por grafitis de cromo.
> Puedes escuchar estos lugares desérticos, sentir los zarcillos deslizarse por las cavernas abandonadas, los búnkers ruinosos y las terrazas estropeadas. Mediados del verano, un calor abrasador bajo el hormigón, Tiempo(s) de Armagedón, un jardín escondido, para ser encontrado, y perdido nuevamente.

Superficialmente, la etiqueta obvia para *Savage Messiah* sería "psicogeografía", pero esa denominación fastidia a Ford. "Pienso que mucho de lo que es llamado 'psicogeografía' hoy es solamente un grupo de hombres de clase media que actúan como exploradores coloniales, mostrándonos sus

descubrimientos y cuidando su versión de la historia. Pasé los últimos veinte años caminando por Londres y viviendo allí de un modo precario, tuve unas cincuenta direcciones postales. Creo que mi entendimiento y negociación con la ciudad es muy diferente al de ellos." Más que subsumir a *Savage Messiah* bajo los cada vez más omnipresentes discursos de la psicogeografía, creo que es mejor entenderlo como un ejemplo de la coalescencia cultural que empezó a volverse visible (y audible) en el momento en el que Ford comenzó a producir su zine: la hauntología. "La Londres que yo evoco [...] está imbuida de un sentimiento luctuoso", explica Ford. "Estas son las zonas liminares donde la escena de las fiestas rave una vez iluminó las desoladas franjas de pantanos y urbanizaciones industriales." Muchos sueños colectivos han muerto en la Londres neoliberal. Se suponía que un nuevo tipo de ser humano iba a vivir allí, pero hubo que borrar todo lo que había para que la restauración pudiera comenzar.

El asedio de los fantasmas colorea los lugares con momentos del tiempo particularmente intensos y, como David Peace, con cuyo trabajo comparte varias afinidades, Ford es consciente de la poesía de las fechas. 1979, 1981, 2013: estos años se reiteran a lo largo de *Savage Messiah*, momentos de transición y traspaso, momentos en los que se abren senderos temporales completamente alternativos. 2013 tiene una cualidad postapocalíptica (además de ser el año de las Olimpíadas de Londres, 2012 es también, según algunos, el año en el que llegaría el fin del mundo para los mayas). Pero 2013 también podría ser el Año Cero: el revés de 1979, el momento en el que todas las esperanzas defraudadas y las oportunidades perdidas finalmente se realizarían. *Savage Messiah* nos invita a mirar los contornos de otro mundo en las grietas y rajaduras de una Londres ocupada:

> Quizás es aquí donde el espacio pueda abrirse para forjar una resistencia colectiva frente a la expansión neoliberal, a la infinita

proliferación de banalidades y a los efectos homogeneizadores de la globalización. Aquí en las arcadas quemadas de los centros comerciales, en las comisarías selladas, en las ciudadelas perdidas del consumismo puede encontrarse la verdad, nuevos territorios pueden abrirse, puede haber una ruptura en esta amnesia colectiva.



NOMADALGIA: *SO THIS IS GOODBYE* DE THE JUNIOR BOYS



El espacio es estándar para los Junior Boys. El synthpop que los inspiró se mantuvo siempre apegado, en su mayor parte, al formato de tres minutos; los remixes "extendidos" fueron una concesión a los imperativos del dance. Sin embargo, solo uno de los diez tracks de *So This is Goodbye* dura menos de cuatro minutos. El espacio es *integral*, no solo a su sonido sino también a sus canciones. El espacio es un componente de sus composiciones, una presuposición de las canciones, no algo retrospectivamente inserto que sigue los caprichos de un productor. Las pausas, las alusiones visuales de las letras y el fraseo susurrante no funcionarían, o no tendrían demasiado sentido, fuera de la arquitectura-meseta importada del dance; reducidas a tres minutos, las canciones de Junior Boys perderían mucho más que duración.

Las referencias al house están por todos lados: el track que da nombre al álbum está hermosa y oníricamente suspendido sobre una melosa base de Mr. Fingers, y no es solo el sintetizador arpegiado que conduce muchos de los

tracks lo que recuerda a Jamie Principle. Sin embargo, el LP no suena ni house ni como los intentos anteriores de sintetizar pop y house. *So This is Goodbye* suena como si el house hubiera comenzado en la naturaleza canadiense más que en las discotecas de Chicago. Demasiados híbridos de house-pop llenan el espacio del house con actividad frenética y negocios. En *Vocalcity* y, en cierta medida, en *The Present Lover*, Luomo hizo lo contrario: dilató la canción hasta convertirla en una forma que se despliega a la deriva. Pero los LP de Luomo son más house que pop *per se*. *So This is Goodbye* es, sin embargo, definitivamente un disco pop; incluso es más seductoramente atrapante que *Last Exit*.

La diferencia más obvia entre *So This is Goodbye* y su predecesor es la ausencia en el nuevo disco de los complicados y tartamudeantes ritmos que inician y terminan. Que la inventiva de Junior Boys ya no esté concentrada en el ritmo es tanto un reflejo de la declinación del contexto pop circundante como un signo del gusto que la banda recientemente encontró por el clasicismo rítmico. Las reelaboraciones en *Last Exit* de los tic-beats de Timbaland/Dem 2 implicaban una relación con una psicodelia rítmica que en ese momento todavía estaba haciendo mutar al pop en nuevas formas. En el período intermedio, por supuesto, tanto el hip-hop como el garage británico viraron hacia el brutalismo, y el pop consecuentemente se vio privado de toda fuerza modernizadora. El surrealismo rítmico de Timbaland se volvió una repetición sin novedad hace varios años, desplazado por la ultrarrealista cadencia violenta del hip-hop corporativo y la desagradable carnalidad del crunk; y la "presión femenina" del 2-step hace tiempo que fue aplastada por la brusquedad saturada de testosterona del grime y el dubstep. Esa pesadez viciada de marihuana se mantiene en las antípodas del carácter cibernético y eterializado de la corporalidad de Junior Boys; escuchar sus discos luego del grime o del dubstep es como salir de un vestuario

repleto de humo y llegar a una montaña de Caspar David Friedrich. Una experiencia purificadora para los pulmones. (Expresa también cómo esos músicos post-garage ultra-heterosexuales eliminaron la influencia del house, mientras que los Junior Boys regresan a ella tan enfáticamente.)

Pero la remoción de las complejidades rítmicas quizás indique también la escala de las ambiciones pop de los Junior Boys, que son vistos más como los pioneros de una nueva música MOR[1] que como otro intento de new pop. Si ya no hay vanguardias, tiene más sentido abandonar los antiguos márgenes y reconstruir el centro del camino. Las canciones de los Junior Boys siempre tuvieron más en común con un cierto tipo de música MOR modernista -Hall and Oates, Prefab Sprout, Blue Nile, Lindsay Buckingham- que con el rock. La música MOR modernista es lo opuesto a la desacreditada estrategia del entrismo: no "conforma para deformar", sino que coloca lo extraño en el corazón de lo familiar. El problema con el pop actual no es la predominancia de la música MOR, sino el hecho de que esta ha sido corrompida por el quejido adulador de la autenticidad indie. En cualquier otro mundo, los Junior Boys, y no la taciturna sensiblería de James Blunt o la sencilla gravedad de KT Tunstall, serían la marca dominante global de la música MOR en 2006.

En última instancia, sin embargo, *So This is Goodbye* suena más "a mitad de la tundra" que "a mitad del camino". Es como si el viaje de los Junior Boys a través de la Infinita Norteamérica hubiera continuado más allá de las autopistas nocturnas de *Last Exit*. Es como si las luces de la ciudad y los bares al estilo de Edward Hopper del

1. El término MOR Middle of the road [A mitad del camino] describe de manera vaga cualquier tipo de música que se encuentre entre la música popular y la música culta o académica. Fue utilizado en los Estados Unidos para designar un tipo de formato radial, similar al adult contemporary. La música MOR por lo general es fuertemente melódica y a menudo presenta armonía vocal y arreglos orquestales. [N. del T.]

primer LP hubieran quedado atrás, y nosotros hubiéramos sido llevados más allá incluso de los pequeños pueblos, a las despobladas tierras salvajes del norte de Canadá. O más bien, es como si esas tierras salvajes se hubieran deslizado hasta la médula del disco. En *The Idea of North*, Glenn Gould sugiere que la desolación helada norteña ejerce una atracción especial sobre la imaginación canadiense. Esto se escucha en *So This is Goodbye*, no tanto en un contenido positivo como en los espacios vacíos y las ausencias, que hacen que las canciones sean lo que son.

Esas fisuras y grutas parecen multiplicarse a medida que el álbum progresa. La segunda parte (lo que escucho como "lado b"; una de las cosas más gratificantes de *So This is Goodbye* es que está estructurado como un álbum de pop clásico, no como un CD lleno de extras) dispersa el movimiento hacia delante a través de sendas de cúmulos eléctricos. El track que da título al álbum propone unos majestuosos sintetizadores contra la urgencia anticlimática del presente continuo del acid house: el efecto que genera es como correr hacia arriba en una escalera mecánica descendente y encontrarse congelado en un doloroso momento de transición. "Like a Child" y "Caught in a Wave" sumergen el agitado impulso del sintetizador arpegiado característico del LP en un sendero vaporoso de atmósferas opiáceas.

La relectura de "When No One Cares" de Sinatra es el nudo que mantiene junto a todo el álbum, una pista del accionar MOR modernista de la banda (algunas líneas de la canción -*"you count souvenirs"* [cuentas souvenires], *"like a child"* [como un niño]- proveen los títulos de otros tracks, casi como si la canción fuera un rompecabezas que el álbum entero está tratando de resolver). Las canciones de *So This is Goodbye* mantienen la misma relación con la *high-energy* que la que sostuvo el último Sinatra con el jazz de big band: lo que una vez fue una música comunitaria orientada al baile es vaciado en un espacio cavernoso y contemplativo para la más solitaria de las meditaciones. En

la versión de "When No One Cares" de Junior Boys, todos los ritmos son abandonados, la "noche infinita" del track es iluminada solo por destellos de estrellas muertas y por pulsos congelados por flashes de electrónica reverberada.

Los Junior Boys transformaron la melancolía de multitud solitaria de la canción original -Frank en el bar mira su whisky sour, las parejas felices festejan detrás suyo (o en su imaginación) sin prestarle atención- en un lamento susurrado en territorio salvaje, una respiración helada sobre el indiferente espejo negro de uno de los Grandes Lagos a la medianoche. Es tan cósmicamente desoladora como la versión de los Young Gods de "September Song", tan árticamente blanca como *Aura*, de Miles Davis. "When No One Cares" es una de mis canciones favoritas de Sinatra -la debo haber escuchado por primera vez hace unos veinte años-, pero al escuchar la versión de los Junior Boys, que hace que la penosa estasis catatónica del original parezca positivamente atareada, es como si escuchara las palabras por primera vez.

No One Cares de Sinatra (que podría haber tenido por subtítulo: "Del *penthouse* a la Casa Satis") fue como la interpretación popular del modernismo literario, un álbum afectivo (más que conceptual), una serie de interpretaciones de un tema particular -la desconexión del mundo hiperconectado- con Frank como el artista sofisticado envejecido a la deriva por el páramo mcluhaniano de fines de los cincuenta; Elvis ya está allí, los Beatles en camino (¿quién es ese "nadie" del título al que "no le importa" sino la audiencia adolescente que ha encontrado nuevos objetos de adoración?), el teléfono y la televisión que no ofrecen otra cosa que nuevas maneras de estar solo. *So This is Goodbye* es como una actualización globalizada de *No One Cares*, sus imágenes de "*hotel lobbies*" [lobbies de hotel], "*shopping malls we'll never see again*" [centros comerciales que nunca volveremos a ver], y "*homes for sale*" [casas en venta] bosquejan un mundo en un

estado de permanente transitoriedad (¿deberíamos decir precariedad?). Las canciones están sobrecogedoramente preocupadas por las despedidas y el cambio, obsesionadas con las cosas que se hacen por primera o última vez. "So This is Goodbye" no es en vano la canción que da nombre al álbum.

La melancolía de Sinatra era la melancolía de la tecnología de los (viejos) medios masivos: la "extimidad" de los discos facilitada por el fonógrafo y el micrófono, que expresa una tristeza particular, cosmopolita y urbana. *"I've flown around the world in plane/ designed the latest IBM brain/ but lately I'm so downhearted"* [Viajé alrededor del mundo en avión/ diseñé el último cerebro para IBM/ pero últimamente me siento tan desanimado], canta Sinatra en "I Can't Get Started", de *No One Cares*. La vida al estilo del *jet-set* no es ahora tanto el privilegio de una elite como una mundanidad vertiginosa destinada a una fuerza de trabajo global permanentemente desposeída. Todas las ciudades se han transformado en la "ciudad turística" a la que se alude en "FM", el último track de *So This is Goodbye*, porque incluso en nuestra casa hoy todos somos turistas, tanto en el sentido de que estamos permanentemente en movimiento como en el sentido de que tenemos el mundo entero a nuestro alcance a través de la red. Si los mejores discos de Sinatra, como las pinturas de Hopper, trataron sobre el modo en que la experiencia urbana produce nuevas formas de aislamiento (y también: que esos momentos privados mediados masivamente son el único modo de conexión afectiva en un mundo fragmentado), entonces *So This is Goodbye* es la respuesta al lugar común ciberespacial de que, con la red, incluso los puntos más remotos pueden estar conectados (y también: que esas conexiones a menudo equivalen a una comunión de almas solitarias). De allí la impresión de que, si "When No One Cares" de Sinatra fue una llamada sin respuesta al descorazonado corazón de la Gran Manzana, entonces la versión de los

Junior Boys ha sido un mensaje enviado a través de una línea digital desde el borde del Lago Ontario. (¿Es accidental que el término "ciberespacio" haya sido inventado por un canadiense?)

So This is Goodbye es un disco muy *mareado por los viajes*. Expresa lo que podríamos llamar *nomadalgia*. Nomadalgia, la enfermedad *del* viaje, sería un complemento, no el opuesto, de la enfermedad *por* el hogar, la nostalgia. (¿Y qué hay de la relación entre nomadalgia y hauntología?) Es completamente adecuado que el último track, "FM", invoque tanto "un retorno al hogar" como la radio (no es la única referencia a ese medio fantasmal en el álbum), ya que la radio por Internet -que hizo que las estaciones locales estuvieran disponibles en cualquier habitación de hotel en cualquier lugar del mundo- es quizá más que nada el correlato objetivo de nuestra condición actual. Una condición en la que, como Žižek tan acertadamente lo explica, "la armonía global y el solipsismo extrañamente coinciden. Es decir, ¿no va nuestra inmersión en el ciberespacio de la mano de nuestra reducción a una mónada leibniziana que, si bien 'no tiene ventanas' que puedan abrirse a la realidad exterior, refleja en sí misma la totalidad del universo? ¿No somos cada vez más mónadas, que interactúan en soledad con la pantalla de la PC, que se encuentran solo con simulacros virtuales, y sin embargo estamos inmersos más que nunca en la red global, comunicándonos sincrónicamente con la totalidad del planeta?".[2]

2. Slavoj Žižek, "No sex please, we're post-human!", disponible en www.lacan.com/nosex.htm.



EL INCONSCIENTE PERDIDO: *INCEPTION* DE CHRISTOPHER NOLAN



En el innovador thriller sobre la pérdida de la memoria *Memento* (2000), Lenny, el protagonista traumado y lleno de tatuajes, tiene una sugestiva conversación con un detective:

> Teddy: Mira tu archivo policial. Estaba completo cuando te lo di. ¿Quién se llevó las doce páginas que faltan?
>
> Leonard: Probablemente tú.
>
> Teddy: No, tú las arrancaste.
>
> Leonard: ¿Por qué haría eso?
>
> Teddy: Para plantearte un rompecabezas que no pudieras resolver nunca.

Como Lenny, Christopher Nolan se ha especializado en plantear rompecabezas que no pueden ser resueltos. La duplicidad -en el sentido tanto del doble como de la decepción- recorre toda su obra. La obra de Nolan no es solamente *sobre* la duplicidad, sino que ella misma es doble, y conduce a los espectadores hacia laberintos de indeterminación.

Las películas de Nolan poseen una cualidad serenamente obsesiva, en la que una serie de elementos repetidos –un héroe traumatizado y su antagonista, una mujer muerta, un argumento que incluye la manipulación y la disimulación– son reorganizados. Estos tropos del film noir son luego recodificados a la manera de un cierto tipo de neo-noir. Nolan reconoce que *Angel Heart* [*Corazón satánico*] (1987) y *The Usual Suspects* [*Los sospechosos de siempre*] (1995) son puntos de referencia (las menciona a ambas en una entrevista incluida en la versión en DVD de *Memento*, destacando al film de Parker como una inspiración particular), pero también podemos encontrar paralelos con las ficciones metadetectivescas de Robbe-Grillet y Paul Auster. Hay un desplazamiento que va de los problemas epistemológicos planteados por unos narradores poco confiables a una indeterminación ontológica más general, en la que la naturaleza de la totalidad del mundo ficcional es puesta en duda.

Memento continúa siendo emblemática en este aspecto. A primera vista, el enigma del film se resuelve de un modo relativamente simple. Lenny, que sufre de una amnesia anterógrada que no le permite producir nuevas memorias, "se plantea rompecabezas que no pueden ser resueltos", como perseguir indefinidamente al asesino de su mujer, a quien hace tiempo ya ha matado. Pero luego de ver la película muchas veces, el crítico Andy Klein –en un artículo para salon.com significativamente titulado "Todo lo que querías saber sobre *Memento*"– reconoció que no había sido capaz de descubrir la "verdad" de lo ocurrido previamente a la acción narrada en la película. Todas las explicaciones implican alguna ruptura de las "reglas" aparentes de la condición de Leonard, no solamente de las reglas tal como él las explica, sino de las reglas tal como las vemos operar a lo largo de la mayor parte del film. Las reglas son cruciales para el método Nolan. *Memento* es un tipo de objeto imposible, y su imposibilidad es generada

no a través de una anarquía ontológica del vale todo, sino por un conjunto de reglas que él viola de modos particulares; del mismo modo que el efecto de las pinturas de Escher depende más de la desestabilización de las reglas de la perspectiva que de su ignorancia.

Sin embargo, Nolan sostiene que, independientemente de lo inextricables que parezcan sus películas, siempre están basadas en una verdad definitiva que él conoce pero que no revelará. Tal como dijo sobre *Inception* [*El origen*] en una entrevista publicada en *Wired*, "siempre he creído que si haces un film ambiguo, debe estar basado en una interpretación verdadera. Si no, se contradecirá a sí mismo o será algo insustancial que acabará haciendo que el público se sienta engañado. La ambigüedad tiene que provenir de la incapacidad del protagonista de saber, y del alineamiento de los espectadores con él". Cuando el periodista Robert Capps le plantea que podría haber varias explicaciones acerca del final de la película, que la "respuesta correcta" es imposible de encontrar, el director lo contradice categóricamente: "Ah, no, yo tengo una respuesta". Pero las observaciones de Nolan pueden ser simplemente otro acto de distracción; y, si un siglo de teoría cultural nos ha enseñado algo, es que las supuestas intenciones de un autor solo pueden constituir un (para)texto suplementario y no una palabra final. ¿De qué tratan los films de Nolan sino de la inestabilidad de toda posición dominante? Están llenos de momentos en los que el manipulador, aquel que observa, escribe o narra, se vuelve el manipulado, el objeto de la mirada, el personaje de una historia escrita o contada por alguien más.

En *Inception*, Cobb es un "extractor", un experto en un tipo especial de espionaje industrial que consiste en entrar en los sueños de las personas para robar sus secretos. Él y su equipo fueron contratados por el empresario hipermillonario Saito para infiltrarse en los sueños de Robert Fischer, el heredero de un enorme conglomerado energético.

Pero esta vez la misión del equipo de Cobb no es extraer información, sino hacer algo que el film plantea como mucho más difícil: implantar una idea en la mente de Fischer.

La efectividad de Cobb como ladrón de sueños se ve comprometida por la proyección de su esposa muerta, Mal, la patológica mácula que lo acompaña en cada aventura onírica. Mal falleció después de lo que aparentemente fue un brote psicótico. Ella y Cobb habían armado un retiro romántico en el "espacio onírico sin construir" que los ladrones de sueños llaman "Limbo". Pero luego de que Mal se volviera demasiado unida a su nido de amor virtual, Cobb "originó" en ella la idea de que el mundo en el que vivían no era real. Como Cobb mordazmente observa, no hay nada más resiliente que una idea. Incluso cuando regresa a lo que Cobb considera que es la realidad, Mal permanece obsesionada con la idea de que el mundo a su alrededor no es real y se arroja por la ventana de un hotel tratando de regresar por medio de ese acto a lo que cree que es el mundo real. El film narra el modo en que Cobb lidia con ese evento traumático, ya que, para poder "originar" a Fischer, Cobb tiene primero que descender al Limbo y vencer a Mal. Lo consigue simultáneamente aceptando su parte en la muerte de Mal y repudiando la proyección de Mal por ser una copia inadecuada de su esposa muerta. Con la proyección de Mal derrotada y el asalto al sueño exitosamente completado, Cobb puede finalmente regresar con sus hijos, de los que había sido separado. Sin embargo, este final tiene más de una pista que indica que se trata de un deseo fantasioso; y la sospecha de que Cobb puede haber naufragado en algún laberinto onírico de múltiples capas –transformándose en un psicótico que confunde los sueños con la realidad– hace que *Inception* sea profundamente ambigua. Las observaciones del propio Nolan cuidadosamente mantienen esa ambigüedad. "Elijo creer que Cobb vuelve con sus hijos", le dijo Nolan a Robert Capps.

Los films de Nolan están llenos de, para parafrasear a Teddy de *Memento*, "las mentiras que nos contamos a nosotros mismos para ser felices". Sin embargo, la situación es aún peor. Una cosa es mentirse a uno mismo, pero otra es ni siquiera saber si uno está mintiendo o no. Este parece ser el caso de Cobb en *Inception*, y es notable que en la entrevista con *Wired* Nolan diga que "lo más importante del final de la película desde el punto de vista emocional es que Cobb no está mirando al trompo girar. No le importa". Que no nos importe si nos estamos mintiendo a nosotros mismos quizá sea el precio de la felicidad, o al menos el precio que debemos pagar para liberarnos de la angustia mental intensa. En ese sentido, Dormer de *Insomnia* (2002), bien podría ser el anti-Cobb. Su incapacidad de dormir -que naturalmente implica una incapacidad de soñar- se correlaciona con la destrucción de su capacidad de contarse a sí mismo una historia confortable respecto de quién es. Luego de asesinar a su compañero, la identidad de Dormer colapsa en un terrorífico vacío epistemológico, una caja negra que no puede ser abierta. Simplemente no sabe si realmente quiso matar a su compañero, así como en *The Prestige* [*El gran truco*] (2006) Borden no puede recordar qué nudo ató la noche en la que la mujer de Angier murió intentando realizar un fallido acto de escapismo. Pero en los mundos de Nolan, no solo nos engañamos a nosotros mismos, también somos engañados acerca de tener un *yo*. No hay una identidad que nos separe de la ficción. En *Memento*, Lenny literalmente escribe sobre sí mismo, pero el mero hecho de que pueda escribir un guion para las futuras versiones de sí mismo es una horrorosa demostración de la falta de una identidad coherente, una revelación que su sísifica búsqueda ejemplifica al tiempo que se aleja de ella.

Inception nos deja pensando en la posibilidad de que la búsqueda de Cobb y el aparente redescubrimiento de sus hijos sean una versión del mismo tipo de loop: un Purgatorio para el Infierno de *Memento*. "El deseo de re-escribirnos

como ficciones similares a la realidad está presente en todos nosotros", dice Christopher Priest en su novela *The Glamour* [*El glamour*]. No es para nada sorprendente que Nolan haya adaptado una novela de Priest, ya que hay llamativos paralelos entre los intereses y los métodos de ambos. Las novelas de Priest también son "rompecabezas que no pueden ser resueltos", en los que la escritura, la biografía y la psicosis se deslizan una sobre la otra, planteando inquietantes preguntas ontológicas sobre la memoria, la identidad y la ficción. La idea de que la mente es un paisaje de datos que puede ser infiltrado inevitablemente nos pone en el marco de la "alucinación consentida" del ciberespacio de Gibson, aunque el concepto de sueño compartido puede ser rastreado en la extraordinaria novela de Priest *A Dream of Wessex* [*Sueño programado*], de 1977. En esa novela, un grupo de investigadores voluntarios utiliza un "proyector de sueños" para ingresar en un sueño compartido de la Inglaterra (entonces) futura. Como los adictos a los sueños compartidos que brevemente entrevemos en una de las más sugestivas escenas de *Inception*, algunos de los personajes de *A Dream of Wessex* inevitablemente prefieren el ambiente simulado al mundo real, y, al revés que Cobb, eligen permanecer allí. Las diferencias en el modo en que el concepto de "sueño compartido" es desarrollado en 1977 y en 2010 nos dice mucho sobre los contrastes entre la socialdemocracia y el neoliberalismo. Mientras que en *Inception* la tecnología para compartir sueños es –como Internet– una invención militar aplicada comercialmente, el proyecto de sueño compartido de Priest es gubernamental. El mundo soñado de Wessex es lírico y lánguido, y todavía parte de la confusa relajación posterior a la psicodelia de los sesenta. Es muy diferente al ruido y la furia de *Inception*, en la cual la mente es una zona militarizada.

Inception sintetiza (de un modo no enteramente satisfactorio) los rompecabezas intelectuales y metafísicos

de *Memento* y *The Prestige* junto con la balística de gran presupuesto de *Batman Begins* [*Batman inicia*] (2005) y *The Dark Knight* [*El caballero de la noche*] (2008). El problema son las prolongadas escenas de acción, que resultan, en el mejor de los casos, superficiales. Es como si el logro de *Inception* fuera haber provisto de una motivación barrocamente sofisticada a una serie de escenas de acción muy tontas. Un espectador antipático podría pensar que la totalidad de la compleja estructura ontológica de la película fue construida exclusivamente para justificar los clichés del cine de acción, como la absurda cantidad de cosas que los personajes pueden realizar en el tiempo que le toma a una camioneta caer desde un puente a un río. El bloguero Carl Neville se queja de que *Inception* puede resumirse en "tres películas de acción poco apasionantes que ocurren simultáneamente". "Lo que podría haber sido un viaje fantásticamente vertiginoso a través de una serie de mundos también fantásticos e imposibles, sin mencionar al limbo de la conciencia cruda en el que la pareja de protagonistas cae", argumenta Neville,

> termina pareciendo una serie de películas de acción, una dentro de otra: la "realidad" se ve y se siente como una película sobre la globalización, que salta de Tokio a París a Mombasa a Sidney siguiendo a un equipo de técnicos geniales, y básicamente decentes, y que está repleta de tomas aéreas de paisajes urbanos y exóticos colores locales. El sueño de nivel 1 es esencialmente *The Bourne Identity* [*Identidad desconocida*]... lluvioso, gris, urbano. El nivel 2 es *Matrix*, peleas de puños a gravedad cero en un hotel modernista; el nivel 3, deprimentemente, resulta ser un film de Bond de los setenta, mientras que la identidad general es básicamente un paisaje urbano que colapsa.

Las escenas en la nieve del "nivel 3" por lo menos recuerdan a uno de los films de Bond visualmente más impactantes –*On Her Majesty's Secret Service* [*Al servicio*

secreto de su Majestad] (1969)- pero es difícil no compartir la sensación anticlimática de Neville. En vez de redoblar el paso y aumentar la complejidad metafísica, el film se precipita en una desilusionante conclusión. El elaborado planteamiento basado en la "arquitecta de sueños" Ariadne es abandonado abruptamente cuando se le pide que olvide el laberinto y "encuentre la ruta más directa para atravesarlo". Cuando Ariadne y la película acceden a esa demanda, se produce un choque entre los imperativos del thriller de acción y las complejidades del rompecabezas narrativo de Nolan, un choque tan sutil como el tren de carga que irrumpe en la ciudad en una escena anterior.

Neville tiene razón cuando sostiene que *Inception* está muy lejos de ser "un viaje fantásticamente vertiginoso a través de una serie de mundos también fantásticos e imposibles", pero vale la pena pensar por qué Nolan se autolimitó tanto. (Su parsimonia no podría contrastar más descarnadamente con las extravagancias estilísticas de, por ejemplo, *The Lovely Bones* [*Desde mi cielo*] (2009), de Peter Jackson, que apunta a lo fantástico y lo imposible pero termina privilegiando el onanismo de las imágenes generadas por computadora por sobre el lirismo de los sueños.) Una cosa bastante extraña de *Inception* es lo poco "oníricos" que son los sueños en el film. Es tentador ver al Nolan de *Inception* como el reverso de Hitchcock: allí donde Hitchcock toma ciertas topografías al estilo de De Chirico y las resignifica como espacios de suspenso, Nolan toma las secuencias estándar del cine de acción y las re-empaqueta como sueños. Excepto por una escena en la que las paredes parecen cerrarse sobre Cobb mientras es perseguido -que, interesantemente, tiene lugar en la aparente "realidad" del film- las distorsiones espaciales de la película no se parecen a los modos en que los sueños distienden o colapsan el espacio. No hay ninguna de las extrañas adyacencias o distancias que no disminuyen como las que vemos en *The Trial* [*El proceso*] (1962), de Orson Welles, una película que,

quizá mejor que cualquier otra, captura las siniestras topografías del sueño ansioso. Cuando, en una de las escenas más comentadas de *Inception*, Ariadne pliega el espacio urbano de París alrededor suyo y de Cobb, ella se comporta más como el ingeniero de CGI [Imagen Generada por Computadora, por sus siglas en inglés] que está creando la escena que como una persona que está soñando. Se trata de una exhibición de pericia técnica, desprovista de toda carga siniestra. Las escenas del Limbo, a su vez, son como una versión invertida del "surrealismo sin el inconsciente" de Fredric Jameson: en este caso, es un inconsciente sin surrealismo. El mundo que Cobb y Mal "crean" a partir de sus memorias es como una presentación de Power Point sobre una historia de amor representada como un tipo de simulación guiada: muy poco inquietante [*haunting*] por su falta de encanto y bastante horrorosa por su vacuidad ensimismada. Donde había inconsciente, habrá imágenes generadas por computadora.

En un influyente posteo, Devin Faraci argumenta que todo el film es una metáfora de la misma producción cinematográfica: Cobb es el director, Arthur el productor, Ariadne la guionista, Saito "el gran funcionario corporativo que fantasea con ser parte del juego", Fischer los espectadores. "Cobb, como director, conduce a Fischer a través de un viaje estimulante, excitante y cautivante", sostiene Faraci, "un viaje que lo lleva a entenderse a sí mismo. Cobb es el director de grandes películas... aquel que aporta la acción y el espectáculo pero también el significado, la humanidad y la emoción". En realidad, en cuanto director, Cobb es bastante mediocre (mucho menos dotado que Nolan, debemos concluir). Como Neville argumenta, el "viaje" de Fischer lo conduce a través de una serie de escenarios estándar de acción, que son "estimulantes, excitantes y cautivantes" solo que de un modo débilmente genérico. Significativa y sintomáticamente, la hipérbola de Faraci suena aquí como si fuera parte de una

presentación de marketing de Cobb y su equipo; de igual manera que cuando Cobb y el resto elogian la "creatividad" del proceso arquitectónico de los sueños –¡es posible crear mundos que nunca existieron!– suenan como si estuvieran recitando el texto de un anuncio o el guion de un video corporativo. Las escenas en las que el equipo se prepara para "originar" a Fischer parecieran pensadas para enfatizar la depresiva vacuidad del concepto de "industria creativa". Se asemejan a las fantasías de un equipo de marketing o a la perspectiva desde adentro de la cabeza de un participante del reality *The Apprentice* [*El aprendiz*], en el que un grupo de empresarios compite para dirigir una de las empresas de Donald Trump. En todo caso, *Inception* parece menos una metameditación sobre el poder del cine que una reflexión sobre el modo en que las técnicas cinematográficas se han combinado en un espectáculo banal –negocios machistas, protocolos del entretenimiento y publicidad sin respiro– que disfruta de un dominio sin precedentes sobre nuestras vidas de trabajadores y nuestras mentes de soñadores.

Sin dudas es esta sensación de mediación persuasiva, de simulación generalizada, la que provoca que Faraci afirme que "*Inception* es un sueño al punto tal que incluso las cosas compartidas en el sueño son un sueño. Dom Cobb no es un extractor. No puede entrar en los sueños de otras personas. No está escapando de la corporación Cobol. En cierto punto, se dice esto a sí mismo a través de la voz de Mal, que es una proyección de su propio subconsciente. Ella le pregunta cuán real piensa que es ese mundo en el que es perseguido alrededor del globo por una banda de matones sin rostro". El momento en el que Mal confronta a Cobb con ese planteo recuerda a la escena de *Total Recall* [*El vengador del futuro*], de Paul Verhoeven, en la que el psiquiatra intenta convencer a Quaid, el personaje de Arnold Schwarzenegger, de que está teniendo un brote psicótico. Pero mientras *Total Recall* presenta una

fuerte distinción entre la identidad cotidiana de Quaid como obrero de la construcción y su vida como agente secreto en el centro de una batalla interplanetaria –una distinción que el film rápidamente desbarata–, *Inception* solo nos muestra a Cobb como un héroe genérico: apuesto e impecable, pero aun así consternado. Si, como Faraci afirma, Cobb no es un extractor y no está escapando de una banda de matones corporativos sin rostro, entonces, ¿quién es? El Cobb "real" sería un equis sin representación fuera del laberinto de la realidad de la película, una figura vacía que se identifica con (y como) Cobb solo en la ficción comercialmente construida; es, en otras palabras, nosotros mismos, en cuanto somos exitosamente interpelados por la película.

Esto nos conduce a otra diferencia entre *Inception* y sus precursoras de los ochenta y los noventa inspiradas en la obra de Philip K. Dick, como *Total Recall*, *Videodrome* (1983) y *eXistenZ* (1999). No hay en ella mucho del "sangrado de realidad",[1] la confusión de la jerarquía ontológica, que definió a estas películas: a lo largo de *Inception*, es sorprendentemente fácil, tanto para los espectadores como para los personajes, recordar en qué parte de la arquitectura ontológica de la película están. Durante el entrenamiento de Ariadne con Arthur, el compañero de Cobb, él la acompaña a recorrer un modelo virtual de la Escalera de Penrose. Sin embargo, *Inception* se destaca por su aparente fracaso para explorar las topologías paradójicas al estilo de Escher. Los cuatro niveles diferentes de

---

1. El término *reality bleed* [sangrado de realidad] fue tomado por el crítico William Egginton de uno de los diálogos de *eXistenZ* de David Cronenberg y reutilizado para designar lo que él considera un *tropo* de la ficción moderna: el colapso de la distinción entre dos tipos de realidad (realidad y ficción, sueño y vigilia, etc.). Por lo general este colapso se da de manera inesperada, tomando al espectador por sorpresa, que de repente percibe cómo una realidad "sangra" al interior de la otra. [N. del T.]

realidad permanecen diferenciados y la causalidad entre ellos se mantiene correctamente. Pero esta jerarquía aparentemente estable podría ser violada por el objeto sobre el que se han centrado la mayor parte de las discusiones sobre el final de la película: el trompo, el tótem que Cobb ostensiblemente utiliza para determinar si está despierto en la realidad o no. Si el trompo gira indefinidamente, entonces está en un sueño. Si cae, no. Muchos han notado la inadecuación de esta supuesta prueba. En el mejor de los casos, solamente podría establecer que Cobb no está en su "propio" sueño, puesto que ¿qué podría evitar que su mente en estado de sueño simulara las propiedades del trompo real? Además, en la cronología del film, el trompo -un símbolo insistente del mundo empírico- aparece primero como un objeto *virtual*, escondido por Mal dentro de una casa de muñecas en el Limbo. Y un tótem, debemos recordar, es un objeto de fe (vale la pena mencionar al pasar que hay muchas referencias a la fe a lo largo de toda la película).

La asociación del trompo con Mal -hay debates online sobre si el trompo perteneció originalmente a Cobb o a ella- es sugestiva. Ambos representan versiones rivales de lo Real. Para Cobb, el trompo simboliza el relato de la tradición empirista anglosajona sobre lo que la realidad es: algo sensible y tangible. Mal, al contrario, representa un Real psicoanalítico, un trauma que desbarata cualquier intento de mantener un sentido estable de la realidad, que el sujeto no puede evitar llevar consigo sin importar adónde vaya. (La malévola e indestructible persistencia de Mal recuerda a la triste resiliencia de las proyecciones que acechan a los ocupantes de la estación espacial en *Solaris* (1972), de Andréi Tarkovski.) Sin importar el "nivel de realidad" en el que Cobb se encuentre, Mal y el trompo están siempre allí. Pero mientras que el trompo supuestamente "pertenece" al nivel "más alto" de realidad, Mal "pertenece" al nivel "más bajo", el limbo de los amantes que Cobb repudia.

Mal encarna dos roles que habían sido mantenidos separados en las películas anteriores de Nolan: el antagonista-doble y el objeto de la aflicción. En el debut de Nolan como director, *Following* [*El seguidor*] (1998), el antagonista-doble del protagonista sin nombre es el ladrón que comparte el nombre con el héroe de *Inception*. El tema del antagonista-doble no es en ningún lugar más evidente que en la remake de Nolan de *Insomnia* y en *The Dark Knight*, films que en muchos sentidos son *sobre* la proximidad entre el aparente héroe y un rival que se encuentra más allá del bien y del mal. Por su parte, la adaptación de Nolan de la novela de Christopher Priest *The Prestige*, es en efecto un film en el que hay un antagonismo definido pero no un protagonista único: hacia el final, los ilusionistas Angier y Borden aparecen duplicados en múltiples modos, así como son definidos y destruidos por la lucha que sostienen uno contra el otro. La mayoría de las veces, la aflicción es la fuente de estas duplicaciones de antagonistas. La aflicción misma es el rompecabezas que no puede ser resuelto; y hay una cierta economía (psíquica) en el acto de colapsar al antagonista dentro del objeto de aflicción, ya que la obra de la aflicción no es solo sobre el duelo por el objeto perdido, sino también sobre la lucha contra la implacable negación del objeto a irse. Sin embargo, hay una cierta falsedad en la aflicción de Cobb; en sus propios términos, no convence más allá de ser un rasgo del personaje requerido por el género. Parece estar allí en lugar de algo más, de otra tristeza, de una pérdida que el film señala pero no puede nombrar.

Un aspecto de esta pérdida concierne al propio inconsciente, y aquí podemos tomar el guion de Nolan de un modo bastante literal. Para aquellos con una inclinación psicoanalítica, las repetidas referencias del guion a lo "subconsciente" –como opuesto a lo inconsciente– sin duda molestan, pero deberían ser tomadas como un lapsus freudiano de un tipo particularmente revelador. El terreno

que *Inception* propone no es ya el del inconsciente clásico, esa fabrica impersonal que, como dice Jean-François Lyotard, el psicoanálisis describió "con la ayuda de imágenes de ciudades extrañas o de comarcas, como Roma, Egipto, que son las *Prisiones* de Piranesio o de los *Otros Mundos* de Escher".[2] En *Inception*, las arcadas y los pasillos de hotel son en efecto los del capital globalizado, cuyo alcance fácilmente se extiende a las profundidades de lo que una vez fue el inconsciente. No hay nada extraño, no hay *otro lugar* aquí, solo el "subconsciente" haciendo recircular imágenes profundamente familiares extraídas de un psicoanálisis artificial. En lugar de los inquietantes enigmas del inconsciente, se nos ofrece una escena edípica leve, protagonizada por Robert Fischer y una proyección de su padre muerto. Este encuentro de calidad prefabricada carece completamente de las extrañas idiosincrasias que le otorgaban a los casos de Freud su inquietante poder.

Ese freudismo fingido hace tiempo que ha sido metabolizado por la cultura del entretenimiento y la publicidad, que es hoy ubicua, a la vez que el psicoanálisis abre paso a la autoayuda psicoterapéutica que es difundida a través de los medios masivos. Es posible leer *Inception* como una puesta en escena de esta sustitución del psicoanálisis; y la aparente victoria de Cobb sobre la proyección de Mal, sus rodeos para aceptar que ella es solamente un sustituto fantasmático de su mujer muerta, casi como una parodia del categórico pragmatismo de la terapia psicoanalítica.

La pregunta sobre si Cobb continúa dormido o no al final de la película es en última instancia demasiado simple, ya que también cabe preguntarse en el sueño *de quién* podría estar, si no es en el "suyo". El viejo paradigma freudiano también problematizó este tema, por supuesto.

2. Jean-François Lyotard, *Economía libidinal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Pero entonces se trataba de que el ego no era el amo en su propia casa porque el sujeto estaba constitutivamente dividido por el inconsciente. En *Inception*, el ego sigue sin ser el amo en su propia casa, pero ahora a causa de que las fuerzas predatorias del mercado están en todos lados. Los sueños han dejado de ser los lugares en los que las psicopatologías privadas se resuelven para transformarse en escenas en las que intereses corporativos rivales interpretan sus luchas banales. El "subconsciente militarizado" de *Inception* convierte las urgencias infernales y el lánguido aplomo del viejo inconsciente en persecución aterrorizada y familiaridad consolatoria: perseguidos durante el horario laboral por hombres armados que parecen salidos de un videojuego, para luego encontrarnos relajados con nuestros hijos y construir castillos de arena en la playa. Esta es otra de las razones por la que los sueños de *Inception* se parecen tan poco a los sueños. Ya que, después de todo, no se trata de "sueños" en un sentido convencional. Los espacios virtuales diseñados de los sueños de *Inception*, con sus "niveles" anidados unos dentro de otros, evidentemente se parecen más a los de los videojuegos que a los de los sueños. En la era del neuromarketing, estamos dirigidos por lo que J.G. Ballard llamó "ficciones de todo tipo", la literatura intervenida por las consultoras de *branding*, las agencias de publicidad y los fabricantes de juegos. Y esto hace que una de las premisas de *Inception* –el hecho de que es difícil implantar una idea en la mente de alguien– sea particularmente extraña. ¿No es acaso la "originación" de lo que se trata la mayor parte del trabajo coginitivo del capitalismo tardío?

Para que la "originación" funcione, le explican Arthur y Cobb a Saito al comienzo del film, el sujeto debe creer que la idea implantada le es propia. Los *dictums* de la autoayuda psicoterapéutica –que Cobb ratifica en las últimas escenas– ofrecen una invaluable asistencia a esta operación ideológica. Tal como sostiene Eva Illouz, al discutir

la conversión del psicoanálisis en autoayuda que *Inception* dramatiza, "si secretamente deseáramos nuestra propia miseria, entonces el yo podría ser declarado directamente responsable de paliarla... El legado freudiano contemporáneo es, irónicamente, que somos amos completos en nuestra propia casa incluso cuando, o quizás especialmente cuando, está prendida fuego".[3] Sin embargo, nuestras miserias, al igual que nuestros sueños, automóviles y refrigeradores, son el resultado del trabajo de muchas manos anónimas. *Inception* puede ser en última instancia una película sobre estas miserias impersonales. El ostensible optimismo del final y todas las distracciones provistas por las escenas de acción no alcanzan a disipar el *pathos* inespecífico pero dominante que sobrevuela el film. Es la tristeza que surge de los impasses de una cultura en la que el mercado ha clausurado toda posibilidad de un afuera, una situación que *Inception* ejemplifica más que comenta. Anhelamos lugares extraños, pero cada lugar al que vamos parece el set de filmación de un anuncio, con su color local; quisiéramos perdernos en los laberintos de Escher pero terminamos en una interminable persecución automovilística.

3. Eva Illouz, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz, 2007.



"NO VAS A PODER DETENERTE. INCLUSO QUIZÁ LO DISFRUTES": *EXISTENZ* Y EL TRABAJO NO-COGNITIVO

"¿Lo que sea que te está comandando puede pasar al Nivel 2?", preguntaba Nick Land en su emblemática ciber-teoría de 1994 "Colapso".[1] Siniestra y bromista, la intuición de Land de que los juegos de computadora proveerían el mejor camino para entender la subjetividad y la agencia en la cultura digital fue también el gambito de *eXistenZ* (1999), de David Cronenberg. La película tiene lugar en un futuro cercano en el que los juegos son capaces de generar ambientes simulados que apenas pueden ser distinguidos de la vida real. En lugar de terminales de computadoras o consolas, los jugadores utilizan "joysticks orgánicos" que están conectados directamente a sus cuerpos a través de "bio-puertos" en sus columnas vertebrales. (Cronenberg conjetura en los comentarios incluidos en la edición en DVD del film que si hay personas que eligen hacerse cirugías

1. Nick Land, "Colapso", en *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

láser en los ojos, también habrá otras dispuestas a instalarse los bio-puertos.) Los personajes principales son Ted Pikul (Jude Law) y Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh). Al comienzo se nos hace creer que Pikul es un jugador neófito, que es iniciado de mala gana en el mundo de los juegos por Geller, quien hasta ese momento aparenta ser la diseñadora de *eXistenZ*, un juego que están probando. Ambos son conducidos hacia una compleja intriga: una lucha entre corporaciones rivales y entre los jugadores y los "realistas", quienes creen que los juegos están carcomiendo la estructura misma de la realidad. Esta corrosión es llevada a cabo por el mismo film, a través de lo que uno de los personajes memorablemente describe como efectos del "sangrado de realidad" [*reality bleed*], de modo que las capas de la realidad -que solo se diferencian entre sí muy débilmente- se vuelven difíciles de distinguir. Hacia el final, pareciera que tanto el juego *eXistenZ* como lo que hemos considerado que era la vida real están insertos dentro de otro juego llamado *tranCendenZ*, pero a esa altura ya no podemos estar seguros. La última línea de diálogo es: "Dime la verdad, ¿todavía estamos en el juego?".

En su momento, parecía que *eXistenZ* era una interpretación un poco tardía de una serie de temas y tropos familiares del cyberpunk de los ochenta, que Cronenberg ya había explorado (y a los que, a su vez, en gran medida había dado forma) en *Videodrome*. Retrospectivamente, sin embargo, es posible ubicar a *eXistenZ* dentro de un conjunto de films de fines de la década de 1990 y principios de los años 2000 -entre los que se encontraban *Matrix* y *Vanilla Sky*- que marcaron una transición entre lo que Alan Greenspan llamó "la irracional exuberancia" de la burbuja económica de los noventa y el momento de la Guerra contra el Terrorismo a comienzos del siglo XXI. Hay un abrupto cambio de ánimo hacia el final de la película, que incluye una insurrección militar completa con artillería pesada y explosiones. Pero la sensación dominante es más cotidiana.

Contrapuesta a las hiperconspicuas imágenes generadas por computadora de *Matrix*, con la que está destinada a ser comparada, *eXistenZ* hace un uso moderado de los efectos especiales. Como el comentario de Cronenberg en el DVD deja en claro, la mayoría de las imágenes generadas por computadora que aparecen en el film son utilizadas para producir efectos naturalistas. El estilo del film es apagado, decididamente no-espectacular: el marrón parece ser el color dominante. Vista en retrospectiva, esa característica se presenta como la negación del brillo artificial que crecientemente cubrió a los artefactos de la cultura digital. Con sus tristes criaderos de truchas, cabañas de esquí e iglesias reutilizadas, el mundo (o, más apropiadamente, los mundos) de *eXistenZ* tienen una cualidad mundana y familiar. O más bien laboral, ya que la mayor parte del film transcurre en lugares de trabajo: talleres, estaciones de servicio, fábricas. Este énfasis en el trabajo es lo que hoy parece más profético de *eXistenZ*. El trabajo nunca es explícitamente discutido en el film, pero es una suerte de tema ambiental, omnipresente e inarticulado. La clave de la autorreflexividad de *eXistenZ* es su preocupación por las condiciones de su propia producción (y de la producción de la cultura en general). Nos presenta una condensación siniestra, en la que la cara visible de la cultura del capitalismo tardío –sus sistemas de entretenimiento de vanguardia– se repliega sobre el trasfondo que normalmente no vemos: las fábricas cotidianas, los laboratorios y los *focus groups* en los que esos sistemas son producidos. El clamor de la semiótica capitalista –el frenesí de los sellos y carteles de las marcas– aparece curiosamente enmudecido en *eXistenZ*. En lugar de formar parte del zumbido de fondo de la experiencia, como lo hacen en la vida cotidiana y en las películas típicas de Hollywood, las marcas no aparecen casi nunca en *eXistenZ*. Y las que sí aparecen –en su mayor parte, los nombres de las compañías que producen los juegos– lo hacen de improviso. Los nombres genéricos de los espacios son de hecho

una de las bromas repetidas en el film: una estación de servicio rural simplemente se llama "Estación de Servicio Rural", un motel se llama "Motel". Este recurso se corresponde con la falta de expresión emocional y la carencia de matices que dominan la mayor parte de la película. En el comentario del DVD, Cronenberg cuenta que hizo que los actores usaran ropas sin estampados, ya que los estampados consumirían más memoria en las computadoras.

La digitalización de la cultura que hoy damos por sentado se encontraba apenas en su infancia en 1999. Todavía faltaban un par de años para la aparición de la banda ancha y del iPod. *eXistenZ* tiene poco para decirnos sobre el equipamiento de las comunicaciones digitales que proliferaría en la década siguiente a su lanzamiento. Los dispositivos de comunicación no juegan ningún rol importante en *eXistenZ* –el extraño teléfono brillante de Ted es arrojado por la ventanilla del coche por Allegra– y, con sus escenas lentas y detenciones en tiempos muertos, el film está muy lejos del registro de los nerviosos y distractivos efectos propios de la "siempre encendida" tecnología móvil. Los aspectos más relevantes de *eXistenZ* no residen en el horror corporal que todavía entonces era la marca de Cronenberg, aunque las escenas en las que los personajes se conectan con sus joysticks orgánicos a través de bio-puertos son típicamente macabras. Tampoco se encuentran en la perplejidad expresada por los personajes cuando se preguntan si están dentro de una simulación o no: este era un tema familiar que ya aparecía en *Videodrome* y en *Total Recall* [*El vengador del futuro*], de Paul Verhoeven. Por su parte, estos films están inspirados (indirectamente en el primer caso, más directamente en el segundo) en las ficciones de Phillip K. Dick. En cambio, lo distintivo de *eXistenZ* es la idea –en cierto sentido más extraña y perturbadora que la noción de que la realidad es una farsa– de que la *subjetividad* es una simulación. En primer lugar, esta idea emerge de la confrontación con

otras conciencias automatizadas (o parcialmente automatizadas): entidades que parecen autónomas pero que de hecho solo pueden responder a ciertas frases o acciones que conducen al juego por un camino predeterminado. Algunas de las escenas más memorables (y cómicas) muestran encuentros con esas entidades que poseen memoria solo de lectura (ROM). En cierto punto, vemos a uno de estos personajes atrapado en un "loop del juego", girando la cabeza en silencio mientras espera escuchar las palabras clave que lo harán regresar a la acción. Más tarde, Geller le hace una pregunta a un empleado, pero este continúa jugando con su lapicera sin prestarle atención: como es un personaje secundario, está programado para no responder hasta que su nombre sea mencionado. Más perturbadora que el encuentro en tercera persona (o en no-persona) con estos esclavos programados es la experiencia de ver la propia subjetividad intervenida por un comportamiento automático. En otro momento, Pikun repentinamente se descubre diciendo "¡No es tu problema quién nos envió! Estamos aquí y eso es todo lo que importa", y queda impactado por su protesta: "Dios, ¿qué ocurrió? No quise decir eso". "Es tu personaje el que lo dijo", explica Geller. "Es un poco esquizofrénico, ¿no? Ya te vas a acostumbrar. Hay cosas que deben ser dichas para avanzar en la trama y establecer los personajes, y las dirás quieras o no. No luches contra ello." Más tarde Pikul nota que no hace ninguna diferencia que él pelee o no contra esas "necesidades del juego". El énfasis en la restricción de la libertad individual es una de las razones por las que la afirmación de Cronenberg de que el film es "propaganda existencialista" suena extraña. El existencialismo fue una filosofía que proclamó que todos los seres humanos (lo que Sartre llama el "ser-para-sí") están "condenados a ser libres" y que todo intento de evitar la responsabilidad sobre nuestras acciones equivale a una mala fe. Hay una diferencia absoluta entre el "ser-para-sí" y lo que Sartre llama el

"ser-en-sí": el mundo inerte de los objetos, despojados de conciencia. *eXistenZ*, al igual que la mayor parte de la obra de Cronenberg, altera la distinción entre el ser-para-sí y el ser-en-sí: las máquinas resultan ser de todo menos inertes, y los sujetos humanos terminan comportándose como autómatas pasivos. Como antes lo hizo *Videodrome*, el film explota todas las ambigüedades del concepto de jugador. Por un lado, el jugador es el que tiene el control, un agente; por el otro, el jugador es el que está *siendo* jugado, una sustancia pasiva dirigida por fuerzas externas. Al comienzo, parece que Pikul y Geller son seres-para-sí, capaces de tomar decisiones, si bien dentro de parámetros determinados (a diferencia de lo que ocurre en *Matrix*, están restringidos por las reglas del mundo en el que son arrojados). Los personajes del juego, mientras tanto, son seres-en-sí. Pero cuando Pikul experimenta las "necesidades del juego", es tanto ser-en-sí (un instrumento meramente pasivo, un esclavo conducido) como ser-para-sí (una conciencia que retrocede de horror frente a ese automatismo).

Para apreciar las resonancias contemporáneas de *eXistenZ*, es necesario conectar el tema manifiesto de la conciencia artificialmente controlada con el tema latente del trabajo. Ya que, ¿a qué recuerdan las escenas en las que los personajes quedan atrapados en fugas o loops de comportamientos involuntarios sino al mundo de los *call centers* del siglo XXI, en los que se requiere un cuasiautomatismo por parte de los trabajadores, como si el requerimiento no-declarado para conseguir un empleo fuera la rendición de la subjetividad y la transformación de las personas en apéndices biolingüísticos cuya tarea es repetir frases en una farsa de cualquier cosa que se parezca a una conversación? La diferencia entre *interactuar* con un constructo-ROM y *ser* un constructo-ROM refleja perfectamente la diferencia entre llamar a un *call center* y trabajar en uno.

Como es sabido, en *El ser y la nada*, Sartre utiliza el

ejemplo de un camarero: alguien que sobreactúa tanto el rol de camarero que, al menos en apariencia, elimina su propia subjetividad:

> Consideremos a ese camarero de café. Tiene el gesto vivo y marcado, algo demasiado fijo, algo demasiado rápido; acude hacia los parroquianos con paso un poco demasiado vivo, se inclina con presteza algo excesiva; su voz, sus ojos expresan un interés quizás excesivamente lleno de solicitud por el encargo del cliente; en fin, he aquí que vuelve, queriendo imitar en su actitud el rigor inflexible de quién sabe qué autómata, no sin sostener su bandeja con una suerte de temeridad de funámbulo, poniéndola en un equilibrio perpetuamente inestable, perpetuamente roto y perpetuamente restablecido con un leve movimiento del brazo y de la mano. Toda su conducta nos parece un juego. Se aplica a engranar sus movimientos como si fuesen mecanismos regidos los unos por los otros, su mímica y su voz mismas parecen mecanismos; se da la presteza y la rapidez inexorable de las cosas; juega, se divierte. Pero, ¿a qué juega? No hay que observarlo mucho para darse cuenta: juega a ser camarero.[2]

El poder del ejemplo de Sartre reside en la tensión entre la aspiración al automatismo en el comportamiento del camarero y la percatación de que, detrás de los rituales mecánicos de la sobreactuación de su rol, hay una conciencia que se mantiene separada de ese rol. En *eXistenZ*, sin embargo, somos confrontados con la posibilidad de que la agencia pueda ser genuinamente interrumpida por la "inflexible rigidez de cierto tipo de automatismo". En cualquier caso, *eXistenZ* nos obliga a releer la descripción que Sartre hace del camarero en sus términos, especialmente porque una de las más horrorosas escenas de automatismo

2. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Buenos Aires, Ibero-Americana, 1954.

incluye nada más ni nada menos que a un camarero. Pikul y Geller están sentados en un restaurante chino, cuando Pikul se siente abrumado por una "necesidad de jugar".

> Pikul: Realmente siento la necesidad de matar a alguien, ¿sabes?
> Geller: ¿A quién?
> Pikul: Necesito matar a nuestro camarero.
> Geller: Oh. Bueno, eso tiene sentido. Eh... ¡Camarero! ¡Camarero! [*Lo llama*] Cuando venga, mátalo. No dudes.
> Pikul: Pero... todo en el juego es tan real, no creo que pueda hacerlo.
> Geller: No vas a poder detenerte. Incluso quizá lo disfrutes.
> Pikul: El libre albedrío... obviamente no es un factor determinante en este pequeño mundo.
> Geller: Es como en la vida real. Solo hay lo suficiente como para hacerla interesante.

"No vas a poder detenerte. Incluso quizá lo disfrutes": esa frase captura perfectamente el fatalismo de aquellos que han abandonado la esperanza de tener control sobre sus vidas y sus trabajos. En este punto, *eXistenZ* emerge no como "propaganda existencialista", según las palabras de Cronenberg, sino como firmemente *anti*existencialista. El libre albedrío no es un hecho irreductible de la existencia humana: es solamente la secuencia previamente no-programada necesaria para dar la puntada final a una narración que ya ha sido escrita. *eXistenZ* sugiere que no hay una elección real en los aspectos más importantes de nuestra vida y nuestros trabajos. Una elección tal existe en un nivel superior: podemos optar por aceptar y disfrutar de nuestro devenir un ser-en-sí o infructuosamente rechazarlo. Este es un tipo de deflación anticipada de todas las declaraciones sobre "elección" e "interactividad" que el capitalismo comunicativo proclamaría en la década posterior al lanzamiento de la película.

Las teorías de la autonomía se han referido a un desplazamiento del trabajo fabril hacia lo que llaman "trabajo cognitivo". Sin embargo, el trabajo puede ser afectivo y lingüístico sin ser cognitivo: como un camarero, el trabajador del *call center* puede ejecutar con atención sin por ello tener que pensar. Para este trabajador *no-cognitivo*, en efecto, el pensamiento es un privilegio al que no tiene derecho. En un artículo reciente en *The Guardian*, Aditya Chakrabortty refirió a un estudio de la socióloga Irena Grugulis sobre las dos cadenas de supermercados más grandes de Gran Bretaña.[3] "Un carnicero reveló que la mayor parte de la carne es cortada y empaquetada antes de llegar a las tiendas; los panaderos de los comercios pequeños ahora solo recalientan barras de pan congeladas. En su ensayo, publicado este verano, Grugulis y sus colegas notan que 'casi todos los aspectos del trabajo para todo tipo de empleado -del trabajador de planta al gerente general encargado de la tienda- fue establecido, estandarizado y a veces incluso guionado por los expertos de la oficina central'. O, como un alto ejecutivo dice: 'Cada pequeño aspecto es monitoreado de modo que no hay lugar en el cual esconderse." Según el teórico del trabajo Phil Brown, "el permiso para pensar" será "restringido a un grupo relativamente pequeño de trabajadores del conocimiento" en países como el Reino Unido y los Estados Unidos. La mayor parte del trabajo será transformado en una rutina y subcontratado en lugares más baratos. Brown llama a esto "taylorismo digital", sugiriendo que, lejos de estar involucrados con el trabajo cognitivo, los trabajadores digitales cada vez más encontrarán que su tarea es abrumadoramente repetitiva, como la de los empleados fabriles en la línea de producción. Los tonos aplacados de *eXistenZ* anticipan

3. Aditya Chakrabortty, "Why Our Jobs Are Getting Worse", *The Guardian*, 31 de agosto de 2010, disponible en www.theguardian.com.

esa banalidad digital; y es precisamente la cualidad banal de la vida en un ambiente digitalmente automatizado –las voces que anuncian las llegadas y las partidas en las estaciones de trenes, el software de reconocimiento de voz que no nos interpreta correctamente, los empleados de los *call centers* que son entrenados para repetir un guion establecido– la que *eXistenZ* captura tan bien.

PARTE 04

DEPRESIÓN Y RESENTIMIENTO DE CLASE



AUTONOMÍA EN EL REINO UNIDO: REFLEXIONES SOBRE MÚSICA Y POLÍTICA




Cuando lo Real irrumpe, todo se siente como si fuera un film: no un film que estás mirando, sino un film en el que estás dentro. Repentinamente, desaparecen las pantallas que nos aíslan -a nosotros, espectadores del capitalismo tardío- de lo Real del antagonismo y la violencia. A partir de las revueltas estudiantiles de fines de 2010, los helicópteros, las sirenas y los megáfonos han interrumpido intermitentemente la falsa paz de la Londres postcrack económico. Para encontrar los disturbios esparcidos por toda la capital, bastaba con seguir el ruido de las aspas de los helicópteros, que parecían creaciones del diseñador de sonido Walter Murch... Tantas veces en 2011 nos encontramos atrapados por noticias que parecían recreaciones del ambiente del set de una película apocalíptica: dictadores que caen, economías que colapsan, asesinos seriales fascistas que masacran adolescentes. Las noticias se volvieron más convincentes que la mayoría de las ficciones, pero también más inverosímiles: el argumento avanza demasiado rápido como para ser creíble. Pero la apariencia de no-realidad que

genera es nada más y nada menos que la marca de lo Real no-televisado.

El sonido fue uno de los elementos centrales de una de las historias más trascendentales del año: el *"Hackgate"*, todavía en desarrollo, en el que un grupo de cronistas de periódicos nacionales fue atrapado espiando los mensajes de texto de figuras públicas y de los parientes de víctimas de crímenes para escribir sus notas. Luego del *Hackgate*, la elite de los poderosos del Reino Unido parecía salida de series de televisión como *Red Riding* –basada en las novelas de David Peace– o *The Wire* (que por sí misma disparó el debate sobre las cuestiones morales implícitas en las grabaciones secretas de las conversaciones telefónicas). Las complicidades por interés y temor mutuo expuestas por la historia de los hackeos a los teléfonos hacen pensar en la escena de la fiesta en *Red Riding 1974*, primer episodio de la adaptación del Canal 4 de las novelas de Peace, en el que el hedonismo ilícito, los embustes policiales, los hackeos, los plutócratas corporativos y los investigadores privados –amigos y ostensibles adversarios– ilustraban el verdadero significado de la tristemente célebre frase de David Cameron: "Estamos todos juntos en esto". En 2011, estábamos viviendo la película; lo único que faltaba era la banda sonora.

A fines de 2010, el editor de economía de la BBC Paul Mason escribió un artículo titulado "La rebelión del dubstep", que describía un momento fundamental del que había sido testigo durante las protestas estudiantiles del 9 de diciembre: el instante en que el "plug crucial" de un equipo de sonido en el que sonaba un "reggae políticamente correcto" fue desenchufado por una "nueva multitud cuyo integrante más adulto quizás tenía 17 años" y reemplazado por lo que él creyó equivocadamente que era dubstep. Mason fue corregido por Dan Hancox, colaborador de *The Guardian* y autor de *Kettled Youth* [Juventud golpeada], quien en un posteo incluyó una lista de reproducción con las canciones que escuchó en la protesta. Resulta que eran mayormente grime y

dancehall (Lethal B, Elephant Man, Vybz Kartel), junto con algo de rap y R&B comercial tipo Rihanna y Nicki Minaj. Lo llamativo es la falta de contenido político explícito en toda esa música. Sin embargo, tanto el grime como el dancehall y el R&B tienen un asidero en el presente de un modo que las viejas formas de música política consciente no tienen, y este es el impasse. Es como si solo nos quedara elegir entre el sentimiento de la música "políticamente comprometida", reproducido hoy hasta el hartazgo, y el sonido del presente. Solo el año pasado, *The Guardian* publicó numerosos artículos que se lamentan por la falta de música "de protesta"; pero para muchos de nosotros, la "protesta" siempre ha sido un modelo bastante pálido de lo que la música política puede ser. Además, no es que la música de protesta haya desaparecido: basta acercarse al campamento Occupy alrededor de la catedral de San Pablo para comprobar que las guitarras acústicas no faltan. Lo que sí falta es una forma de música política específica del siglo XXI. Si bien hay algunos tracks de grime en los que puede encontrarse un mensaje político, casi en su totalidad la significación política del género yace en los sentimientos –rabia, frustración y resentimiento– a los que da voz. Al contrario que el hip-hop estadounidense, el grime es una forma que está atada a la imposibilidad de triunfar. La situación del grime es una alegoría del destino de clase. Así como es posible para algunos ascender desde la clase trabajadora pero no con ella, también es posible *salir* del grime (artistas como Professor Green y Tinie Tempah lo prueban con sus éxitos en los que se mezclan los estilos), pero todavía para nadie ha sido posible triunfar *como* un artista de grime.

Paul Mason reconoce su error e identifica correctamente el sonido de las protestas de 2010 en su nuevo libro *Why It's Kicking Off Everywhere: The New Global Revolutions* [Por qué está comenzando en todas partes: las nuevas revoluciones globales]. A pesar de su incapacidad para identificar apropiadamente los cambios en la música dance urbana, su

artículo original fue profético. Después del 9 de diciembre, las protestas estudiantiles perdieron su impulso. Los mayores momentos de disenso en 2011 –que también son la más poderosa explosión de rabia de la clase trabajadora en el Reino Unido desde las revueltas de comienzos de la década de 1980– fueron originados por el grupo que Mason identificó como "una juventud suburbana proveniente de lugares como Croydon y Peckham, de barrios como Camden, Islington y Hackney". Tal como ocurrió con algunas de las revueltas de los ochenta, la causa inmediata del primer gran levantamiento de 2011 fue la muerte de una persona negra, Mark Duggan, quien fue disparado por la policía en Tottenham. "Hace 25 años, la policía mató a mi abuela en su casa de Tottenham y surgieron revueltas de todos los rincones, veinticinco años más tarde y todavía nos siguen llenando de mierda", tuiteó Scorcher, el rapero de Tottenham. Su abuela era Cynthia Jarrett, cuya muerte dio pie a las revueltas de Broadwater Farm en 1985. Dan Hancox menciona este tuit en su artículo para *The Guardian* sobre la música urbana británica y las revueltas, una intervención periodística crucial en un momento vertiginosamente aterrador en el que la derecha autoritaria y racista usaba la agitación como pretexto para recalentar un discurso que habría sido considerado inaceptable tan solo una semana antes. En una vociferación extraordinaria pero típicamente incoherente en el programa *Newsnight* de la BBC, el historiador televisivo David Starkey asombrosamente culpó a la "cultura negra" por las revueltas, reduciendo la totalidad de la cultura negra a la música y toda la música negra a una versión pobremente comprendida del gangsta rap. Como mucho de lo que sucedió en 2011, la delirante diatriba de Starkey se entiende mejor si se la considera como un síntoma: en este caso, del pánico y la ignorancia de la clase dominante. Starkey descartó la idea de que las revueltas eran políticas basándose en el hecho de que ningún edificio público había sido atacado, pero ¿qué significado tienen los edificios públicos para los jóve-

nes que nacieron en un paisaje social en el que el mismo concepto de lo público prácticamente había desaparecido bajo un sostenido ataque ideológico? El hecho de que los saqueadores se enfocaran en tiendas al por menor pertenecientes a cadenas fue adjudicado a su "consumismo"; como si tal "consumismo" fuera una falla de la moral colectiva y no la inevitable consecuencia de la inmersión en la cultura mediática del capitalismo tardío.

Como Owen Jones señaló en su libro *Chavs: la demonización de la clase obrera*,[1] el trabajo, y no una sensibilidad moral perdida, fue alguna vez la fuente de la disciplina de la clase trabajadora. ¿Pero qué ocurre con las personas que no tienen expectativas laborales o sobre ningún tipo de futuro significativo? "Cuando en el año crucial de 1977 un grupo de músicos ingleses gritó su *'No Future'*, aquello pareció una paradoja, algo que no había que tomarse demasiado en serio", escribe el teórico italiano Franco "Bifo" Berardi en su más reciente libro *Después del futuro*.[2] "En realidad, se trataba de un anuncio muy serio. En efecto, la percepción del futuro empezaba a cambiar [...] Modernos son los que viven el tiempo como esfera de progresión hacia la perfección, o cuando menos hacia una condición constantemente mejor, más feliz, más rica, más plena, más justa. A partir de un determinado momento –que yo identifico con el año 1977– la humanidad comenzó a poner en duda que futuro y progreso fueran equivalentes."

Al denunciar el fracaso del futuro, la música se ha vuelto cada vez más parte de esa temporalidad inercial. Nada simboliza la relación de la música mainstream con la política mejor que la cobertura de la BBC del show de U2 en Glastonbury. Lo importante allí no era la música –predeciblemente

1. Owen Jones, *Chavs: la demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing, 2017.
2. Franco "Bifo" Berardi, *Después del futuro*, Madrid, Enclave de Libros, 2014.

moribunda y deslucida, ni siquiera capaz ya de exhibir la fastuosidad totalitaria del pasado–, sino el modo en que la cobertura televisiva ignoró la protesta de Art Uncut. Los U2 fueron tratados como dignatarios del gobierno chino: los disidentes que amenazaran con interrumpir los vacíos rituales de los emperadores del rock no serían tolerados. Incluso el rock más corporativo supo registrar en el pasado algo de las tensiones y la temperatura de la época; hoy, uno va a escuchar rock para aislarse del presente. Tanto U2 como Beyoncé, la otra artista principal del festival, tuvieron gestos "políticos" en sus presentaciones: luchas pasadas ahora reducidas a un sentimentalismo ingenuo y amigable para los anuncios, que esconden la sensación más profunda y generalizada de que nada que sea importante puede cambiar. El pop mainstream se ha transformado en una burbuja impermeable a los nuevos tiempos, pero la cultura experimental tampoco ha encontrado formas capaces de articular el presente. Las movilizaciones políticas del mundo del arte –impulsadas por grupos como Art Against Cuts– son mucho más impactantes que el propio arte comprometido, que muy a menudo queda atrapado entre la inconsecuencia piadosa y la pobreza textural.

Lo que se ha perdido es el intercambio entre la cultura popular y la experimental que caracterizó a épocas pasadas. Y lo que el movimiento estudiantil ha estado tratando de impedir es nada menos que el desmantelamiento de los últimos elementos de la infraestructura que posibilitó ese intercambio; la educación superior gratuita, después de todo, fue uno de los medios por los que se financió indirectamente la cultura musical británica. Quizás por eso "He'd Send In The Army" de Gang of Four, *As The Veneer of Democracy Starts to Fade* de Mark Stewart and the Maffia, o *The Unacceptable Face Of Freedom* de Test Department –todas grabaciones realizadas hace más de un cuarto de siglo–, todavía tengan más que ver con los traumáticos y tumultuosos eventos del año en el Reino Unido que todo lo que produjo por la música blanca en 2011. Cuando recuerdo una conversación con Green Gartside

en el festival Off the Page, organizado por *The Wire* en febrero para reunir a músicos y escritores, se hace evidente que hoy no hay nada equivalente a las preocupaciones postpunk de Green por articular nuevas relaciones entre música y política. Y aunque esta desconexión sea mala para la cultura, puede ser buena para la política. Ya que si la música y la subcultura ya no funcionan como mecanismos efectivos para una desublimación controlada, que convierte a la alienación en cultura, que a su vez puede ser transformada en entretenimiento -alimentando lo que Jean-François Lyotard memorablemente llamó el "estómago tapizado de carburo de volframio" del capital, que omnívoramente consume todo para luego excretarlo como mercancía-, entonces el descontento puede aparecer de un modo más crudo.[3] Quizás esta sea la razón por la que el ultrarreaccionario Jeremy Clarckson instó a los manifestantes de la catedral de San Pablo a abandonar el campamento y comenzar a escribir canciones de protesta.

De todos modos, es posible que nuestro pensamiento sobre el problema sea desacertado. No es que la música esté retrasada con respecto a la política, sino que la política misma está ausente. El mayor evento político del año en el Reino Unido fueron las revueltas, pero ellas fueron políticas en un sentido negativo. Los comentaristas reaccionarios intentaron vaciarlas de todo contenido político, clasificándolas como una explosión de criminalidad. Pero incluso si rechazamos esto por lo absurdo que es, es posible ver las revueltas precisamente como un síntoma del fracaso de la política. "Dañar a la propia comunidad es un completo sinsentido, pero ¿por qué alguien se preocuparía por una comunidad que no se preocupa por él?", le preguntó Professor Green a Dan Hancox. "Es posible que piensen que esto es un levantamiento, pero la ira está mal dirigida y expresada de un modo que no tiene ningún efecto

3. Jean-François Lyotard, "Deseorevolución", en *A partir de Marx y Freud*, Madrid, Fundamentos, 1975.

positivo." Wiley también vio en las revueltas un signo de impotencia: "Ellos dicen: '¡Vamos a hacer lo que queremos!'; y yo pienso: 'No, no van a poder, porque cuando la policía recupere el control, van a estar presos o muertos'". Las draconianas sentencias de prisión dictadas a muchos de los que participaron, incluso en roles menores, en las revueltas han dado la razón a las predicciones de Wiley. Abandonar la condición de síntoma es una forma de alcanzar la agencia política y, en un mundo en el que los políticos profesionales lucen como maniquís inertes incapaces de prevenir las múltiples catástrofes inminentes, nada es más urgente que obtenerla. Está claro que, en primera instancia, esta agencia no puede lograrse a través de los vacuos y decadentes espacios de la política parlamentaria. El movimiento político con el que Franco "Bifo" Berardi es mayormente asociado, el autonomismo, ha asumido una importancia central en las causas políticas que están surgiendo en el Reino Unido y otros lugares. Consideremos, por ejemplo, la "máquina de propaganda de ultraizquierda", influenciada por el autonomismo, llamada Deterritorial Support Group (DSG), cuyo blog se transformó en un núcleo crucial para el nuevo pensamiento político en el Reino Unido. Inmerso en la cultura de la música electrónica, el DSG es tan importante por su estética política como por la posición política sustancial que presenta: lo que ofrece es una nueva forma de antagonismo político mucho más allá del folkorismo de la "música de protesta", capaz de operar en diversos terrenos de la cultura contemporánea: el ciberespacio, los medios y el diseño. Esto es política en el mismo sentido que lo es *Electronic Warfare* de Underground Resistance. En la época de los colectivos de hackers como Lulzsec, Anonymous y WikiLeaks, DSG reconoce que la ciberinsurgencia puede inaugurar un nuevo tipo de insurgencia política. Con el Jubileo de Diamante de Isabel II y las Olimpíadas, por no mencionar las profecías mayas sobre el Apocalipsis, 2012 se perfila para ser uno de los años simbólicamente más cargados en el Reino Unido desde 1977. ¿Es este el año en el que de una vez por todas el *No Future* llegará a su fin?



POLÍTICAS DE LA DES-IDENTIDAD

La discusión alrededor de *V for Vendetta* –particularmente en el blog *Pinocchio Theory*– ha sido mucho más interesante de lo que el film se merece. El hecho de que un gran film hollywoodense se niegue a condenar inequívocamente al terrorismo produce un cierto estremecimiento, pero el análisis político en la película (como en el comic original), es realmente bastante pobre. Es una falla de Moore, pero también puede culparse a los Wachowski. Como toda la obra de Moore, *V for Vendetta* es considerablemente menos que la suma de sus partes. Ya me he quejado antes de los continuos esfuerzos de Moore por tranquilizarse a sí mismo y a sus lectores a través de la erudición –es como si cada vez que estuvieras a punto de sucumbir al mundo ficcional, Moore te tocara el hombro diciendo: "Somos demasiado buenos para esto, ¿no?"–, esfuerzos a los que encuentro sumamente distractivos e irritantes.

En cuanto a la política de *V for Vendetta*, más allá de las escenas de destitución subjetiva, se limita en gran parte a la familiar ideología populista que sostiene que el mundo

es controlado por una oligarquía corrupta que podría ser derrocada si la gente simplemente supiera de su existencia. Steven Shaviro dice que "en lugar de tratar de complacer a todas las demografías, [la película] identifica al Estado de vigilancia -profundamente imperialista, ultra-'patriótico', homofóbico y religioso- como la fuente de la opresión". ¿Pero eso no es precisamente "complacer a todas las demografías"? Pocos fascistas homofóbicos se identificarán a sí mismos como tales, y es difícil imaginar a alguien que simpatice con el quejoso Alto Canciller interpretado por John Hurt (que no cesa de echar espuma por la boca), mucho menos a alguien que lo vote. El fascismo posmoderno es un fascismo negado (así, un panfleto del Partido Nacional Británico que apareció bajo mi puerta cuando vivía en Bromley incluía la fotografía de un simpático niño sonriente junto al eslogan: "Mi papi no es un fascista"), tanto como la homofobia sobrevive hoy como una homofobia negada. La estrategia es rechazar la identificación prosiguiendo con el programa político. "Por supuesto que deploramos el fascismo y la homofobia, pero..." El gobierno de los Wachowski prohíbe el Corán, pero eso es lo último que Blair o Bush harían; no, ellos alabarán al Islam como "una gran religión de paz" mientras bombardean a los musulmanes. El populismo autoritario de Blair es mucho más siniestro que la autocracia pantomímica de *V for Vendetta*, precisamente porque Blair es sumamente exitoso al "presentarse a sí mismo como el tipo honesto y razonable que está del lado del hombre común". De modo similar, la incompetencia lingüística de Bush, lejos de ser un impedimento para su éxito, ha sido crucial para alcanzarlo, ya que le ha permitido presentarse como un "hombre del pueblo", ocultando su privilegiada formación en Harvard y Yale. Es significativo, en efecto, que la clase no sea mencionada en todo el film. Como Fredric Jameson irónicamente señala en "La carta robada de Marx", no es "de extrañar que el sistema tenga intereses creados en distorsionar las categorías

con las que pensamos la clase y en poner en primer término las actuales conceptualidades rivales de género y raza, que resultan mucho más adaptables a soluciones ideales puramente liberales (en otras palabras, a soluciones que satisfacen las exigencias de la ideología, dando por sentado que, en la vida social concreta, los problemas siguen siendo igualmente irresolubles)".[1]

Las escenas más álgidas de *V for Vendetta*, en las que el pueblo se levanta (para ese momento, contra nadie), me hacen pensar no en un gran Evento político, sino en la campaña "Make Poverty History" [Dejemos atrás la pobreza], una "protesta" con la que sin dudas nadie podría estar en desacuerdo. La comparación con *Fight Club* [*El club de la pelea*] no le hace ningún favor a *V for Vendetta*: los objetivos terroristas de Tyler Durden –el narrador de la primera– no eran los rancios símbolos de la clase política, sino las franquicias de cafés y los rascacielos del capital impersonal.

No soy fan de *Matrix*, también dirigida por los Wachowski, pero esa película tuvo éxito en dos aspectos en los que *V for Vendetta* nunca lo tendrá. *Matrix* se ha transformado en un mito *pulp* masivamente propagado (mientras que ¿quién más allá de los académicos va a pensar en *V for Vendetta* de aquí a unos meses? Y un año más tarde, los académicos reconocerán que *Basic Instinct II* [*Bajos instintos II*], que es mucho más fascinante y sofisticada, es la que merece ser estudiada). Y lo que es más importante, la película sugirió que lo que cuenta como "real" es una cuestión eminentemente política.

Esa dimensión ontológica es lo que está faltando en el modelo populista del progresismo, en el que las masas no pueden aparecer sino como ingenuas, engañadas por las

1. Fredric Jameson, "La carta robada de Marx", en Michael Sprinker (ed.), *Demarcaciones espectrales: en torno a* Espectros de Marx, *de Jacques Derrida*, Madrid, Akal, 2002.

mentiras de la elite pero listas para producir el cambio en el momento en que se den cuenta de la verdad. La realidad, por supuesto, es que las "masas" tienen pocas ilusiones respecto a la elite dominante (si alguien es crédulo sobre los políticos y el "parlamentarismo capitalista", es la clase media). El Sujeto que "se supone no sabe" es una figura de las fantasías populistas; más aún, el sujeto incauto que espera por la iluminación fáctica es el presupuesto sobre el que descansa el populismo progresista. Si la tarea política más crucial es ilustrar a las masas sobre la venalidad de la clase dominante, entonces el modo discursivo predilecto será la denuncia. Sin embargo, este esquema repite más que desafía la lógica del orden liberal; no es un accidente que los periódicos fomenten el mismo modo de denuncia. Los ataques a los políticos tienden a reforzar la atmósfera de cinismo difuso de la que se alimenta el realismo capitalista. Lo que se necesita no es más evidencia empírica de los males de la clase dominante sino que la clase subordinada se convenza de que lo que piensa o dice importa; de que *ellos* son los únicos agentes efectivos del cambio.

Esto nos lleva de regreso a la cuestión de la impotencia reflexiva que traté anteriormente en mi libro *Realismo capitalista*.[2] El poder de clase ha dependido siempre de un tipo de impotencia reflexiva; mientras que las creencias de la clase subordinada sobre su propia incapacidad para actuar refuerzan esa misma condición. Por supuesto que sería grotesco *culpar* a la clase subordinada por su sometimiento; pero ignorar el rol que su complicidad con el orden existente juega en ese circuito autocumplido equivaldría, irónicamente, a negar su poder.

"La conciencia de clase", observa Jameson en "La carta robada de Marx", "gira antes que nada en torno a la

2. Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

subalternidad, es decir, en torno a la experiencia de inferioridad. Esto significa que las 'clases bajas' llevan en la cabeza convicciones inconscientes acerca de la superioridad de las expresiones y de los valores de las clases dirigentes o hegemónicas, que al mismo tiempo trasgreden y repudian de formas ritualistas (y social y políticamente ineficaces)".[3] Hay un sentido entonces, en el que la inferioridad es menos conciencia de clase que inconciencia de clase; tiene menos que ver con la experiencia que con una precondición irreflexiva *de* la experiencia. La inferioridad es en este sentido una hipótesis ontológica que no es susceptible de ser afectada por ninguna refutación empírica. Aun frente a la evidencia de la incompetencia y la corrupción de la clase dominante, todavía sentimos que sus miembros poseen algo de *agalma*, de tesoro secreto, que les confiere el derecho a ocupar la posición dominante.

Suficiente se ha escrito sobre el tipo de desplazamiento de clase que han experimentado muchas personas como yo. *The Nigel Barton Plays*, de Dennis Potter, son quizás las anatomías más vívidas de la soledad y la agonía experimentadas por aquellos que han sido proyectados fuera del fatalismo restringido y reconfortante de la comunidad de la clase trabajadora, hacia los aberrantemente seductores rituales del mundo privilegiado. *"A drive from nowhere leaves you in the cold"* [Un viaje desde la nada te deja en el desamparo], cantan The Associates en "Club Country". *"Every breath you breathe belongs to someone there"* [Cada respiro que des, le pertenece allí a alguien].

Hay una paradoja cartesiana en ese tipo de experiencias, en el hecho de que son significativas solo porque producen un distanciamiento de la experiencia como tal; luego de superarlas, ya no se puede concebir la experiencia como una categoría ontológica primitiva o natural. La

3. Fredric Jameson, "La carta robada de Marx", op. cit.

clase, que anteriormente era un presupuesto, repentinamente se interpone, no tanto como un espacio de lucha heroica, sino como una colección de deshonras, vergüenzas y resentimientos menores. Lo que se había dado por sentado súbitamente se revela como una estructura contingente que produce ciertos efectos (y afectos). Sin embargo, esa estructura es tenaz; el supuesto de inferioridad constituye un programa central que da sentido al mundo a partir de entonces. Pensar que uno es capaz de tener un trabajo "profesional", por ejemplo, requiere de un cambio de perspectiva traumático, y si hay crisis de confianza o ataques nerviosos a menudo son consecuencia de las reafirmaciones intermitentes del programa central.

La lección real que hay que extraer de *The Nigel Barton Plays* no es la fatalista-heroica sobre las agonías del individuo carismático confrontado con estructuras sociales intransigentes. Las obras tienen que ser leídas en cambio contra la clase-como-etnicidad y a favor de la clase-como-estructura; en todo caso, como ellas dejan en claro, las maquinaciones ocultas de la estructura social *producen* las etnicidades visibles del lenguaje, los comportamientos y las expectativas culturales. Las obras demandan no una reaceptación por parte de la comunidad que ejerce el rechazo ni tampoco un ascenso completo a la elite, sino un modo de colectividad diferente que está por venir.

Los desafíos de Potter al naturalismo, entonces, son mucho más que meras prestidigitaciones posmodernas. Al poner en evidencia el modo en que las ficciones estructuran la realidad, y el rol que la televisión juega en ese proceso, pone en primer plano todos los problemas ontológicos que otros escritores más valorados y socialmente más realistas conceden o distorsionan. No hay realismo, sugiere Potter, más allá de lo Real del antagonismo de clase.

Quizás este sea un buen momento para volver sobre algunas preguntas que surgieron a partir de las reflexiones sobre la impotencia reflexiva y los estudiantes británicos

en *Realismo capitalista*. En primer lugar, ¿por qué es diferente el grado de compromiso político de los adolescentes británicos y los franceses? La respuesta es sencilla: los estudiantes franceses todavía están mucho más inmersos en un marco fordista/disciplinario que los estudiantes británicos. Tanto en la educación como en el empleo, las estructuras disciplinarias sobreviven en Francia, proveyendo un cierto contraste, y una resistencia, a la matrix del placer digital. (Sin embargo, por razones que exploraré más profundamente en breve, esto no es necesariamente mejor.) La segunda pregunta que surge es: ¿hablar de "impotencia reflexiva" no refuerza el mismo nihilismo interpasivo que supuestamente condena? Diría que sucede exactamente lo contrario. Hay muy buenas razones spinozistas y althusserianas para ello: ver la red de causas y efectos en la que estamos encadenados ya implica libertad. Al contrario, lo que sí genera pasividad y resignación es el *popismo* de la cultura oficial, siempre exhortándonos a estar excitados por el último producto cultural, a la vez sombrío y resplandeciente, y hostigándonos porque no conseguimos ser lo suficientemente positivos. Un cierto "deleuzianismo vulgar", una prédica contra todo tipo de negatividad, provee la teología de esta excitación forzosa, evangelizándonos sobre los infinitos placeres que estarían disponibles si tan solo consumiéramos un poco más. Pero lo que realmente es inspirador –tanto en la política como en la cultura popular– es la capacidad de aniquilar las condiciones presentes. La consigna nihilista no es "las cosas van bien, no hay necesidad de cambiar nada" ni "las cosas van mal, no pueden cambiar", sino "las cosas van mal, *por lo tanto* deben cambiar".

Esto nos lleva a la destitución subjetiva, que, a diferencia de Steven Shaviro, pienso que *es* una precondición para cualquier acción revolucionaria. Las escenas de la destitución subjetiva de Evey en *V for Vendetta* son las únicas que tienen algún tipo de carga política. Por esa razón, son las únicas escenas que producen algún tipo de incomodidad; el

resto del film no hace mucho para molestar las sensibilidades liberales que todos llevamos dentro. El programa liberal se articula no solo a partir de la lógica de los derechos, sino también, centralmente, a partir de la noción de identidad; y V ataca tanto los derechos de Evey como su identidad. Steven Shaviro dice que no es posible *desear* la destitución subjetiva. Yo diría, sin embargo, que *solo* es posible desearla, ya que es la elección existencial en su forma más pura. La destitución subjetiva no es algo que ocurre en un sentido empíricamente directo; es, más bien, un Evento precisamente en el sentido de una transformación incorpórea, una reformulación ontológica que se debe aceptar. La elección de Evey es entre la defensa de su (vieja) identidad –que, naturalmente, equivale a la defensa del marco ontológico que le confirió esa identidad– y la afirmación de la eliminación de toda identificación previa. Así se muestra claramente la oposición entre las políticas de identidad liberales y las políticas de des-identidad proletarias. Las políticas de identidad buscan respeto y reconocimiento de la clase dominante; las políticas de la des-identidad buscan la disolución del mismo aparato clasificatorio. Esta es la razón por la que los estudiantes británicos están, en principio, mucho más lejos de ser agentes de un cambio revolucionario que los franceses. El depresivo, completamente dislocado del mundo, está en una mejor posición para experimentar la destitución subjetiva que alguien que piensa que en el orden actual hay algún tipo de hogar que todavía puede ser preservado y defendido. Ya sea en una clínica psiquiátrica, o en sus propios ambientes domésticos pero arrojados al olvido y convertidos en zombies por los medicamentos, los millones que han sufrido daños mentales bajo el capitalismo –tanto los robots fordistas que se encuentran fuera de servicio y que ahora viven de los subsidios por incapacidad, como el ejército de reserva de los desempleados que nunca han trabajado– bien podrían transformarse en la próxima clase revolucionaria. Realmente no tienen *nada* que perder...



¡VIVA EL RESENTIMIENTO!



Una cosa que me gustaría intentar es reapropiar la noción de "resentimiento" de lo que podría ser una acción miserabilista basada en el uno contra uno. La bizarra paz social de la Londres brasilificada, *un lugar donde el crimen de pobres contra pobres ocurre a escasa distancia de los enclaves de los súper ricos, se basa en el declive de una particular forma de resentimiento: en lugar de despreciar, resistir o directamente odiar a los ricos que están entre ellos, se vuelven invisibles o se aspira a ser como ellos. El resentimiento es la fuerza que se rehúsa a dejar que las heridas sanen, que recuerda las viejas derrotas para algún día poder vengarse. En términos populares, es la delirante lucha de clases de la canción de Pulp "I Spy"; en términos políticos, se trata de la nueva revolución como un fantasmagórico regreso de la antigua.*

Owen Hatherley

En un posteo reciente en su blog, el periodista Owen Hatherley argumentó a favor del resentimiento.[1] Paralelamente, uno de

---

1. Owen Hatherley, "Reclaiming Resentment", disponible en nastybrutalistandshort.blogspot.com.

los momentos más destacados de las conferencias de Žižek en el Birkbeck Institute for the Humanities de la Universidad de Londres fue su audaz intento por hacer eso mismo; uno de sus más valiosos esfuerzos por invertir los principios ortodoxos de izquierda (y tal vez del postestructuralismo).

Reivindicar un cierto tipo de resentimiento no tiene por qué ser una maniobra antinietzscheana. Nietzsche, después de todo, no denunciaba el resentimiento *per se*, sino más bien el resentimiento negado. La culpa del esclavo es su mala sublimación de ese resentimiento; en lugar de admitir que codicia el poder y la fuerza de su amo, el esclavo pretende (para sí mismo) que es mejor ser pacificado, condenado. Un resentimiento que indujera al esclavo a levantarse y superar al amo ya no pertenecería a la moral esclava.

El resentimiento es un afecto mucho más marxista que los celos o la envidia. La diferencia entre resentir la clase dominante y envidiarla, es que los celos implican un deseo por volverse la clase dominante, mientras que el resentimiento sugiere una furia hacia su posesión de recursos y privilegio. Un resentimiento que llevara solo a la inacción quejosa es ciertamente la definición misma de una pasión inútil. Pero el resentimiento no tiene por qué terminar en impotencia. Efectivamente, mi experiencia en los sindicatos de profesores sugiere que es mucho más fácil motivar a los trabajadores apelando a sus sentimientos de resentimiento que apelar directamente a cualquier sentido innato de valor propio. El resentimiento al privilegio y a la injusticia es en muchos casos el primer paso hacia la confrontación de los sentimientos de inferioridad introyectados y dados por sentado. "Sí... ¿Por qué deberían ellos llevarse más que nosotros?"

He citado en varias oportunidades las importantes observaciones de Jameson acerca de la clase y la experiencia de inferioridad. No me disculpo por repetir este fragmento: "La conciencia de clase", escribió, "gira antes que nada en torno a la subalternidad, es decir, en torno a la

experiencia de inferioridad. Esto significa que las 'clases bajas' llevan en la cabeza convicciones inconscientes acerca de la superioridad de las expresiones y de los valores de las clases dirigentes o hegemónicas, que al mismo tiempo trasgreden y repudian de formas ritualistas (y social y políticamente ineficaces)".[2] A menos que el resentimiento sea confrontado, cualquier afirmación corre el peligro de volverse una afirmación inconsciente de la propia posición inferior y subordinada. La afirmación acabará precisamente como una "trasgresión ritual, social y políticamente ineficaz", como una puesta en escena, que deja intacta la estructura de clase. La voluntad de volverse más ("No soy nada y debería serlo todo") se convierte en una defensa de lo que uno ya es. *"My defences/ become fences..."* [Mis defensas/ se convierten en barreras...].

El resentimiento no reconocido se mantiene como el motor libidinal dominante en la experiencia de inferioridad, y nada expresa mejor este fenómeno que el hip-hop: el realismo capitalista como lotería social y espectáculo caricaturesco, con los machos solitarios en sus *penthouses*, enfrascados en una especie de resentimiento del resentimiento. "¿Por qué no nos dejan disfrutar de nuestra riqueza en paz?" Es atinado que Owen invoque a Tricky al hablar de este tema. Su disco *Pre-Millennium Tension* encaja en la larga tradición de desilusión de la clase trabajadora con la parafernalia del éxito pop. Las líneas de "Christiansands" que cita Owen -*"I'll master your language"* [Dominaré tu lenguaje] (seguidas por: *"and in the meantime I'll create my own"* [y mientras tanto crearé uno propio])- resonarán con cualquiera que se proyecte más allá de la clase subordinada o con cualquiera que desee escapar de esa subordinación.

2. Fredric Jameson, "La carta robada de Marx", en Michael Sprinker (ed.), *Demarcaciones espectrales: en torno a* Espectros de Marx, *de Jacques Derrida*, Madrid, Akal, 2002.

"Tricky Kid" cuenta lo que pasó cuando Tricky logró su objetivo; es al mismo tiempo su versión de hombre que alardea (*"I live the life they wish they did... Now they call me superstar"* [Vivo la vida que ellos desearían vivir... ahora me llaman superestrella]) y el registro de su repulsión frente a lo que ve en la cima (*"coke in ya nose"* [cocaína en tu nariz]). La repulsión por el regocijo de la clase dominante se desdobla como autorrepulsión, ambas deslizándose en una manía religiosa; la dislocación de clase nunca sonó tan psicótica. Desafortunadamente, Tricky no pudo resolver las contradicciones que su éxito produjo; ¿cómo iba a poder? ¿Cómo podría cualquier individuo?

Es precisamente en esta afirmatividad obligatoria con la que insiste la cultura contemporánea en la que podemos encontrar el costado nocivo del resentimiento. Tomemos por ejemplo el *popismo*. Hay una dimensión de clase muy definida en mi rechazo al *popismo*. El *popismo* pareciera implicar la reelaboración de un set de complejos de la clase dominante: una señora de alta sociedad que se permite disfrutar de placeres prohibidos. "Debería gustarnos la música clásica, ¡pero a nosotros nos encanta el pop!" Para aquellos que no fuimos criados en la alta cultura, el llamado del *popismo* a mostrarse siempre entusiastas frente a la cultura de masas es bastante similar a que te digan (tus superiores de clase, por supuesto) que te contentes con tu lote. A partir de esta reelaboración de sus propios resentimientos, lo que el *popismo* nos quita es nada más y nada menos que el derecho de las clases subordinadas a sentir resentimiento. Por contraste, la importancia de alguien como Dennis Potter[3] o algo como el postpunk, fue

3. Dennis Potter (1935-1994) fue uno de los primeros escritores europeos que, a mediados de los sesenta, cuando la mayor parte de sus colegas consideraba la televisión como "arte ínfimo" al servicio del escapismo, descubrió en el medio un instrumento poderosísimo para llegar a las grandes

que estos dieron acceso a aspectos de la alta cultura en un espacio que deslegitimaba la exclusividad y el privilegio de la alta cultura. El espacio utópico que abrieron era uno en el cual la ambición no tenía por qué terminar en asimilación, donde la cultura de masas podía tener toda la sofisticación e inteligencia de la alta cultura: un espacio que apuntaba a acabar con la presente estructura de clase, no a invertirla.

Owen tiene razón. El resentimiento es una respuesta apropiada a la degradante y degradada versión de la cultura popular que hoy nos sirven las elites de Oxford y Cambridge. Resentimiento *versus* desprecio y condescendencia. Resentimiento y descontento: el comienzo de la resistencia contra la positividad obligatoria del realismo capitalista.

audiencias y un juguete tecnológico con el que lograr el viejo sueño del "arte total": teatro, novela, cine y música como un todo compacto e inseparable. De extracción humildísima, hijo de un minero, Potter logró estudiar en Oxford gracias a una beca, trabajó como documentalista en la BBC y crítico en el *Daily Herald* y fue candidato laborista por la circunscripción de Hertfordshire East en las elecciones de 1964. [N. del T.]



He sufrido intermitentemente de depresión desde que era un adolescente. Algunos de estos episodios fueron sumamente agotadores y resultaron en autolesiones, períodos de abstinencia (en los que podía pasar meses en mi propia habitación, solo aventurándome a salir para cobrar el seguro de desempleo o comprar las mínimas cantidades de comida que consumía) y estancias en clínicas psiquiátricas. No diría que estoy recuperado de esa condición, pero me complace decir que la frecuencia y la severidad de los episodios depresivos han disminuido enormemente en los últimos años. En parte, como consecuencia de algunos cambios en mi situación personal, pero también porque he llegado a tener un entendimiento diferente de mi depresión y de sus causas. Comparto mis propias experiencias de aflicción mental no porque crea que haya algo especial o único en ellas, sino para apoyar la afirmación de que muchas formas de depresión son mejor entendidas -y mejor combatidas- a través de marcos que son impersonales y políticos más que individuales y "psicológicos".

Escribir sobre la propia depresión es difícil. La depresión está en parte constituida por una desdeñosa voz "interior" que te acusa de autoindulgencia –no estás deprimido, solamente te estás lamentando de ti mismo, debes tranquilizarte–; y esa voz tiende a despertarse cuando se hace pública la condición. Por supuesto, no se trata para nada de una voz "interior": es la expresión internalizada de fuerzas sociales reales, algunas de las cuales tienen un interés particular en negar cualquier conexión entre depresión y política.

Mi depresión siempre estuvo atada a la convicción de que yo era literalmente un bueno para nada. Pasé la mayor parte de mi vida, hasta los treinta años, creyendo que nunca iba a trabajar. A los veinte, anduve a la deriva entre los estudios de posgrado, los períodos de desempleo y los trabajos temporales. En cada uno de esos roles, sentí la misma falta de pertenencia: como universitario, porque era un diletante que en cierto modo había falsificado su camino, no un académico con todas las letras; como desempleado, porque realmente no estaba desempleado como aquellos que honestamente buscaban trabajo; como empleado temporal, porque sentía que me desempeñaba incompetentemente y, en cualquier caso, porque tampoco pertenecía realmente a esas oficinas o fábricas, no porque fuera "demasiado bueno" para ellas, sino –al contrario– porque era sobreeducado e inservible, y ocupaba el puesto de alguien que lo necesitaba y lo merecía más que yo. Incluso cuando estaba en las clínicas psiquiátricas, sentía que realmente no estaba deprimido: solamente estaba simulando la condición para evitar trabajar o, en la infernalmente paradójica lógica de la depresión, la simulaba para ocultar el hecho de que era incapaz de trabajar y de que no había ningún lugar para mí en la sociedad.

Cuando eventualmente obtuve un trabajo como profesor en una institución terciaria, estuve eufórico por un tiempo; pero por su misma naturaleza, esa euforia mostraba

que no me había sacado de encima los sentimientos de futilidad que pronto conducirían a nuevos períodos de depresión. Carecía de la calma confianza de quien ha nacido para ocupar un rol. En un nivel no demasiado profundo, evidentemente todavía no creía ser el tipo de persona que pudiera tener un trabajo como profesor. ¿Pero de dónde provino esa creencia? La escuela de pensamiento dominante en psiquiatría ubica los orígenes de esas "creencias" en fallos en la química del cerebro, que tienen que ser corregidos con medicamentos; como es sabido, el psicoanálisis y el resto de las terapias influenciadas por él buscan las raíces de la aflicción mental en el trasfondo familiar; mientras que las terapias cognitivas están menos interesadas en localizar el origen de las creencias negativas que en simplemente reemplazarlas por un conjunto de historias positivas. No se trata de que estos modelos sean enteramente falsos, sino de que le escapan –y deben escaparle– a la causa más probable de esos sentimientos de inferioridad: el poder social. La forma de poder social que más me afectó fue el poder de clase, aunque por supuesto el género, la raza y otras formas de opresión producen la misma sensación de inferioridad ontológica, expresada con exactitud en el pensamiento que articulé más arriba: yo no soy ese tipo de persona que desempeña roles destinados al grupo dominante.

A instancias de uno de los lectores de mi libro *Realismo capitalista*, comencé a investigar la obra de David Smail. Smail –un terapeuta que plantea centralmente la cuestión del poder– confirmó las hipótesis sobre la depresión con las que me había tropezado. En su esencial libro *The Origins of Unhappiness* [Los orígenes de la infelicidad], Smail describe el modo en que las marcas de clase están diseñadas para ser indelebles. Para aquellos a los que desde la cuna se les enseña a pensarse a sí mismos como inferiores, la adquisición de calificaciones o riqueza raramente será suficiente para borrar –sea en sus mentes o en las mentes de los demás– la sensación primordial de inutilidad que los ha marcado desde

su más temprana edad. Alguien que se mueve fuera de la esfera social que "se supone" debe ocupar siempre corre peligro de sufrir sentimientos de vértigo, pánico y horror: "Aislado, desconectado, rodeado por un espacio hostil, repentinamente te encuentras sin conexiones, sin estabilidad, sin nada a lo que aferrarte para mantenerte erguido o en tu lugar; una vertiginosa y nauseabunda no-realidad toma posesión de ti; te ves amenazado por una completa pérdida de identidad, una sensación de absoluta fraudulencia; no tienes ningún derecho a estar aquí, ahora, en este cuerpo, vestido de ese modo; eres una nada, y ser 'nada' es casi literalmente lo que sientes que será tu destino".

Desde hace algún tiempo, una de las tácticas más exitosas de la clase dominante ha sido la responsabilización. Cada uno de los miembros de la clase subordinada es empujado a creer que la pobreza, la falta de oportunidades o el desempleo son solo culpa suya, y de nadie más. Los individuos se culparán a sí mismos más que a las estructuras sociales, que igualmente han sido inducidos a creer que realmente no existen (solo son excusas, esgrimidas por los débiles). Lo que Smail llama "voluntarismo mágico" –la creencia de que está en poder de cada individuo la posibilidad de ser lo que quiera– es la ideología dominante y la religión no-oficial de la sociedad capitalista contemporánea, impulsada por los "expertos" de los realities y los gurús corporativos así como también por los políticos. El voluntarismo mágico es tanto un efecto como una causa del histórico bajo nivel de conciencia de clase actual. Es la contracara de la depresión, cuya convicción subyacente es que somos los únicos responsables de nuestra propia miseria y que, por lo tanto, la merecemos. Una doble exigencia particularmente despiadada es impuesta hoy sobre los desempleados estructurales en el Reino Unido: a una población a la que durante toda su vida se le ha dado el mensaje de que es inútil, ahora se le dice que puede hacer cualquier cosa que desee.

Debemos entender la resignada obediencia de la población del Reino Unido al mandato de austeridad como la consecuencia de una depresión deliberadamente cultivada. Esta depresión se manifiesta en la aceptación de que las cosas empeorarán (para todos excepto para una pequeña elite), de que tenemos suerte por el mero hecho de tener un trabajo (así que no tenemos que esperar salarios que le sigan el paso a la inflación), de que no podemos permitirnos la contención colectiva del Estado de bienestar. La depresión colectiva es el resultado del proyecto de resubordinación de la clase dirigente. Desde hace un tiempo, cada vez aceptamos más la idea de que no somos el tipo de personas que pueden actuar. No se trata de una falla de la voluntad, así como tampoco una persona deprimida puede simplemente "sentirse bien" y cambiar de actitud. La reconstrucción de la conciencia de clase es en efecto una tarea formidable, que no puede ser lograda a través de soluciones existentes; pero, a pesar de lo que nos dice nuestra depresión colectiva, puede ser puesta en marcha. Inventar nuevas formas de involucramiento político, revivir las instituciones que se han vuelto decadentes, convertir la desafección privatizada en ira politizada: todo esto puede hacerse, y una vez que ocurra, ¿quién sabe qué es posible?

PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

/

"'La lenta cancelación del futuro'" y "Los fantasmas de mi vida" fueron escritos especialmente para este libro.

"El pasado es un planeta extraño": la primera parte fue publicada en el blog *k-punk* el 10 de enero de 2006 y la segunda en el mismo blog el 13 de abril de 2007.

"No más placeres" fue adaptado de una publicación en *k-punk* del 9 de enero de 2005.

"Salir del underground" fue adaptado de una publicación en *k-punk* del 5 de enero de 2014 e incluido en *Post Punk. Then and Now,* editado por Gavin Butt, Kodwo Eshun y Mark Fisher, Londres, Repeater, 2016.

"Las tendencias militantes alimentan la música" es un artículo publicado el 9 de marzo de 2010 en newstatement.com.

"No hay romance sin finanzas" fue reposteado en weare-planc.org el 20 de enero de 2017.

"Londres después de la rave" fue publicado en *k-punk* el 14 de abril de 2006.

"Notas a *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* de The Caretaker" fue publicado en mayo de 2006.

"El hogar es donde está el espectro" fue publicado en *k-punk* el 23 de enero de 2006.

"Another Grey World", "Nostalgia del modernismo" y "Memorias de otro" fueron escritos especialmente para este libro.

"Rayos solares barrocos" fue publicado en el libro *Rave: Rave and its Influence on Art and Culture*, Londres, Black Dog, 2016.

"Siempre anhelando el tiempo que nos elude" fue publicado como introducción al libro *Savage Messiah* de Laura Oldfield Ford, editado por Verso en junio de 2011.

"Nomadalgia" fue publicado en *k-punk* el 4 de marzo de 2006.

"El inconsciente perdido" fue publicado en *Film Quarterly*, vol. 64, nº 3, 2011.

"'No vas a poder detenerte. Incluso quizá lo disfrutes'" fue publicado originalmente en *Film Quarterly* y reproducido luego en markfisherreblog.tumblr.com.

"Autonomía en el Reino Unido" fue publicado a fines de 2011 en la revista *The Wire* y reproducido en markfisherreblog.tumblr.com.

"Políticas de la des-identidad" fue publicado en *k-punk* el 25 de abril de 2006.

"¡Viva el resentimiento!" fue publicado en *k-punk* el 31 de marzo de 2007.

"Bueno para nada" fue publicado en marzo de 2014 en theoccupiedtimes.org

FUTUROS PRÓXIMOS

La corriente de eventos que conforman nuestra vida cotidiana adquirió en el último tiempo un nuevo y exótico tono. Cada vez con más frecuencia nos sorprendemos desenvolviéndonos en escenarios cuyas características parecen pertenecer más al mundo de la ciencia ficción que a lo que habitualmente interpretamos como realidad, y cuyas claves de comprensión parecieran venir a nosotros desde la proximidad de un futuro inminente antes que del pasado. El modo en que el trabajo y el consumo abandonaron su lugar y tiempo tradicionales para colonizar la totalidad de nuestras vidas, incluyendo aquellos momentos más íntimos y solitarios; el hecho de que la abrumadora mayoría de las preguntas que le hacemos al mundo tienda a resolverse en la superficie de contacto entre la yema de nuestros dedos y el teclado de nuestras computadoras; la inquietante mutación de la subjetividad en un perfil que cotidianamente rediseñamos y compartimos con los demás, y tantas otras manifestaciones del presente, nos invitan a reconsiderar las categorías con las que tradicionalmente pensamos a la sociedad, la política y el arte, y a crear nuevos conceptos allí donde aquellas hayan entrado en una suerte de desfasaje teórico respecto de los fenómenos que intentamos comprender.

El propósito de nuestra colección de nuevos ensayos, *Futuros Próximos*, es promover una escritura experiencial y cargada de afecto que extraiga sus formas de la íntima proximidad que mantiene con su objeto. Un tipo de crítica cultural expandida, de cualidad elástica, con flexibilidad para recibir materiales de fuentes diversas como la teoría política y la música pop, la filosofía y la cultura digital, el pensamiento sobre la técnica y las artes visuales, con el objetivo de elaborar un repertorio de recursos críticos que nos ayude a leer las transformaciones del mundo que nos rodea. Y, por sobre todas las cosas, a sobrevivir en él.